جادۂ اعتدال

عبدالمغنی

کتاب منزل سبزی باغ، پٹنہ ۴

جادۂ اعتدال

(تنقیدی مقالات کا مجموعہ)

Allama Iqbal Library
135107
32 E

عبد المغنی

شعبۂ انگریزی، بی، ان، کالج - پٹنہ یونیورسٹی - پٹنہ

K UNIVERSITY LIB.
Acc No. 135107
Date 14.9.77

ناشر:-

کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ - ۴

قیمت:- دس روپے

بارِ اول: ۱۹۷۲ء - تعداد اشاعت: ایک ہزار (۱۰۰۰)

جادۂ اعتدال

اپنے تنقیدی مضامین کے پہلے مجموعے "نقطۂ نظر" (مطبوعہ ۶۵ء) کے آخر میں میں نے اپنے ایک اور مجموعے "ادب اور تحریک" کے زیرِ ترتیب ہونے کی اطلاع دی تھی اور اس کے بعض مضامین کی فہرست بھی دے دی تھی۔ لیکن اس کے بعد ہی جن مقاصد کے تحت میں تنقید نگاری کرتا رہا تھا ان ہی کے وسیع تر تقاضوں نے میری توجہات جہدِ حیات کے میدانِ عمل کی جانب مبذول کرا دیں۔ چنانچہ میں نے بالعموم دنیائے ادب سے گویا ایک پنج سالہ فرصت سی لے لی اور اس عرصے میں بیشتر صحافت و سیاست کی طرف مائل رہا۔ کچھ اپنے اخبارات و رسائل شائع کئے اور کچھ دوسرے اخبارات و رسائل میں وقت کے اجتماعی موضوعات پر لکھتا رہا۔ اس مہم میں اردو کے ساتھ ساتھ بلکہ اس سے کچھ زیادہ انگریزی میرا وسیلۂ اظہار رہا۔ تاہم تنقیدی مقالات بھی گاہے گاہے بعض رسائل کی فرمائشات کی تعمیل میں خاص خاص مواقع پر تحریر کرتا رہا۔

بہرحال، ادب میرا پہلا عشق رہا ہے اور میں اس کو تزئینِ حیات کا بہت بڑا وسیلہ سمجھتا ہوں اور میرا خیال ہے کہ جس معاشرے کا ادب خراب ہو جاتا ہے اس کے دل و دماغ بھی سلامت نہیں رہتے۔ اگر ادب کو محض شوق کی چیز بھی سمجھا جائے تو بُرے شوق بُرے ہی لوگوں کے ہوتے ہیں یا جن لوگوں کے شوق بُرے ہوتے ہیں وہ خود بھی بُرے ہو جاتے ہیں۔ جس قوم کی شاعری، افسانہ، ڈراما، ناول اور تنقید مریضانہ ہوں اس قوم کو کسی بھی طور صحت مند نہیں سمجھا جا سکتا۔

ان ہی خیالات نے ۱۹۵۲ء میں مجھے تنقیدِ ادب کی طرف مائل کیا تھا۔ یہ

وہ دَور تھا جب میرے محترم رضا نقوی واہی کے بہ قول ادب پر ترقی پسندی
کے نام سے اشتراکیت کی "یلغار" جاری تھی اور اس کے نتیجے میں ادب
کے اندر ہر قسم کی بے ادبی نفوذ کر رہی تھی، یہاں تک کہ یہ اندیشہ ہونے لگا
تھا کہ اُردو ادب بین الاقوامی اشتراکیت کی ایک نو آبادی ہو کر اپنی
انفرادیت اور نفاست سے یکسر محروم نہ ہو جائے۔ چنانچہ میں نے اس
زمانے کے مارکسی تجربے کے بالکل مخالف ایک اسلوبِ تنقید اختیار کیا اور
اپنی تنقیدوں میں جارحانہ مارکسی انتہا پسندیوں کو نشانہ بھی بنایا، اگرچہ مارکسیت
کی مجرّد اجتماعیت کی میں نے تحسین کی۔ بہر حال ۵۲ء سے ۶۲ء تک
کے عرصے میں ادب و تہذیب کے جادۂ اعتدال سے اشتراکی انحراف پر
تنقید کے ساتھ ساتھ میں نے نظریاتی بحثوں اور عملی تجزیوں دونوں کے
ذریعے ایک مُثبت و متوازن نقطۂ نظر کی نشان دہی بھی کی۔ اس کے بعد
اس صدی کی ساتویں دہائی میں ترقی پسند ادب کے خلاف ایک شدید ردِّ
عمل اُبھرا، اور یہ ایک دوسری انتہا پر چلا گیا، جیسا کہ ردِّ عمل کا خاصّہ
ہوا کرتا ہے۔ جدیدیت کا رجحان بھی اشتراکی تحریک ہی کی طرح ایک منفیانہ
انداز کے ساتھ سامنے آیا۔ چنانچہ اس رجحان سے بھی یہ اندیشہ ہونے لگا
کہ اس سے ہمارا ادبی و تہذیبی توازن برہم ہو کر نہ رہ جائے۔ جناب واہی
کے بہ قول اردو ادب پر یہ دوسرا حملہ "انتشار" کا تھا۔ چنانچہ ۶۸ء
میں میرے زیرِ ادارت ماہنامہ "مرّیخ" جاری ہوا، جس کا ایک مقصد یہ
تھا کہ اُردو ادب کو یلغار و انتشار کی اشتراکی و جدیدی انتہا پسندیوں
اور بے اعتدالیوں سے بچا کر جادۂ اعتدال پر قائم رکھا جائے۔ میری اس

دور کی تنقیدوں میں بھی جدیدیت پر ناقدانہ تبصرے جہاں تہاں بکھرے ہوئے ہیں، گرچہ نئی نسلوں کی بالیدگیِ تخیل کا میں قائل ہوں اور یہ بھی سمجھتا ہوں کہ مستقبل کی اُمیدیں بہر حال ان ہی سے وابستہ ہیں، بالکہ نئے ادب پر تنقید سے میرا مقصد یہ ہے کہ یہ اُمیدیں زیادہ سے زیادہ نکھریں۔

میں ادب میں اشتراکی ضابطہ بندی اور جدیدی بے ضابطگی کے درمیان ایک جادۂ اعتدال کا علم بردار ہوں، اس توازن کا مقولہ ادب میں باضابطگی ہے۔ میری تنقید کا منشور وہ ہے جو میں نے رانچی یونیورسٹی کے ادبی سمینار منعقدہ ۶ اپریل سنہ ۱۹۷۰ء میں پیش کیا تھا، جس پر ہر مکتبِ فکر کے شریکِ محفل ہونے والے ادبا و شعرا نے مہرِ تصدیق ثبت کی۔ (منشور کا متن ذیل میں دیا جا رہا ہے)۔ اپنے اس مقولہ و منشور ہی کی تعمیل و تکمیل کے لئے میں نے ایک مفصل مقالہ " ادبی قدروں کی تشکیلِ جدید" کے عنوان سے لکھنا شروع کیا ہے، جس کا پہلا باب شائع ہو چکا ہے، اس کے علاوہ تین ابواب تحریر کئے جا چکے ہیں اور مزید زیرِ تحریر ہیں۔ موجودہ مجموعے کے ایک مضمون " جدید ادبی مسائل " کو اس مقالے کا اختصار سمجھا جا سکتا ہے۔ (یہ مضمون مذکورہ سمینار میں پڑھا گیا تھا اور منشور اسی کے عمومی تصوّرات پر مبنی ہے)۔

اس وقت اُردو تنقید میں تجزیہ و تبصرے کے نمایاں اسالیب مارکسی، نفسیاتی، جمالیاتی، تاثراتی اور ہئیتی ہیں۔ میرے نزدیک یہ سبھی ناقص ہیں، پورے ادب، اس کی حقیقت اور عظمت کو ان میں سے کوئی بھی مکمل طور پر واضح نہیں کر پاتا، یہ سب اپنی اپنی جگہ ایک اہمیت

ضرور رکھتے ہیں، مگر یہ ادھوری سچائیوں کو پیش کرتے ہیں، ان کے پاس نہ زندگی کا ایک کلّی اور متوازن نقطۂ نظر ہے اور نہ ادب کا، وہ ادب و زندگی کے صرف بعض پہلوؤں پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں اور اس میں انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں، غلو اور مبالغہ کرتے ہیں۔ اس عدم اعتدال اور عدم توازن کے سبب ان اسالیب کے ذریعے کیا ہوا تمام تجزیہ و تبصرہ مجموعی طور پر ادبی فن پاروں کو غلط شکل میں پیش کرتا ہے اور اس سے ادب کا ایک مغالطہ آمیز تصور ابھرتا ہے جس سے ذوق و شعور کی تربیت کم اور تخریب زیادہ ہوتی ہے۔ انتہا پسندیوں نے ایک اور فتنہ ادب میں فرقہ بندی اور جماعتی سیاست بازی کا پیدا کر دیا ہے، ادب و فن سے بالکل قطعِ نظر کر کے ہم مشربوں اور حلقہ بندوں کو اچھالا جاتا ہے اور مختلف رائے رکھنے والوں کو گرایا یا نظر انداز کیا جاتا ہے۔ اس ذخیرے سے بالکل جدا، میرا تصورِ تنقید یہ ہے کہ زندگی اور ادب دونوں کو اپنی اپنی جگہ ایک کلّی اور ایک دوسرے کے ساتھ مربوط سمجھ کر پارۂ فن کا تجزیہ و تبصرہ اس انداز سے کرنا چاہیے کہ فن کے تمام عناصر و لوازم کی پوری تصویر ابھرے اور ساتھ ہی ادب و زندگی کی اصلیت و عظمت کی قدریں نکھریں اور سنوریں۔ اس اسلوبِ تنقید کو میں **اخلاقی** کہتا ہوں اور اس کے بارے میں میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہ زندگی اور ادب دونوں کی سالمیت اور باہم ہم آہنگی کا ضامن ہے، یہ دونوں کا پورا تصور پیش کرتا ہے، اس میں جسم و روح اور فکر و فن دونوں کا کامل توازن پایا جاتا ہے۔ یہ ایک جادۂ اعتدال ہے، اور اس معیارِ کامل پر دوسرے تمام اسالیب

عظمتِ غالبؔ کی حقیقی بنیاد

شاعری کی زبان اتنی لطیف ہوتی ہے اور بالعموم شعراء کا ذہن بھی اتنا لچک دار واقع ہوتا ہے کہ کسی بھی شاعر کے تصورات کے بارے میں متضاد رایوں کی کافی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے اور ایک شاعر کی پسندیدگی کے لئے مختلف لوگوں کا انداز و معیار مختلف ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعراء پر تنقید بالعموم افراط و تفریط سے بھری ہوتی ہے۔ ایک ہی شاعر کے ایک ہی پہلو پر ایک ناقد جو کچھ کہتا ہے دوسرا ناقد اس کے بالکل برخلاف رائے دیتا ہے۔ چنانچہ شاعری پر ہونے والی تنقیدوں میں مباحثے کا رنگ بہ نسبت دوسری اصناف کے زیادہ مناظرانہ ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض وقت ایک ہی خواب کی اتنی تعبیریں کی جاتی ہیں کہ پورا خواب ہی پریشان ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہماری تنقیدی دنیا میں غالبؔ اور ان کی شاعری کے ساتھ یہی کچھ ہوا ہے اور اردو کے دوسرے شاعروں سے بڑھ چڑھ کر ہوا ہے جس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ غالبؔ دوسرے شعراء سے کچھ زیادہ منتشر الخیال واقع ہوئے ہیں دوسرے یہ کہ غالبؔ پر بڑی کثرت کے ساتھ لکھا گیا ہے اور اس کے نتیجے میں ایک سوفیانہ عمومیت سی پیدا ہو گئی ہے بیشتر لکھنے والوں نے غالبؔ کو پس پشت

ڈال کر یس اپنی یا اپنے رنگ زمانہ کی ترجمانی کی ہے۔ اور اس طرح علمی یا ادبی انداز کو چھوڑ کر شخصی یا سیاسی انداز کی تنقیدیں لکھی ہیں۔ اس معاملہ میں تقسیم کے بعد اور خاص کر حالیہ چند مہینوں میں خالص سیاسی محرکات کے تحت، غالب پر سب سے زیادہ ظلم ہوا ہے۔ ہمارے ماہرین غالب، خواہ وہ عظیم محقق ہوں یا کبیر نقاد، بالکل بھول گئے ہیں کہ مرزا اسداللہ خاں غالب مغلیہ دور کی دلی میں ۱۸۶۹ء میں انتقال کر چکے جبکہ پیدائش ان کی ۱۷۹۷ء میں ہوئی تھی، لہذا مرحوم کو ۱۹۰۰ء یا ۱۹۶۹ء کے پیمانے سے ناپنا اتنا ہی نفع بخش ہے جتنا پرانی شراب کا کاروبار۔

یہ ایک صداقت عامہ ہے کہ ہر فنکار اپنے دور اور مقام کا ہوتا ہے تب اور تب ہی وہ آفاقی اور ابدی وغیرہ ہوتا ہے ورنہ جو شخص اپنے ماحول کا وفادار اور عکاس نہ ہو اس سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ عام انسانیت کا بھی خواہ اور مبصر ہو گا۔ اس لئے فہم غالب کی ابجد یہ ہے کہ سب سے پہلے ان کو ان کے تہذیبی پس منظر میں دیکھا جائے اور سراغ لگایا جائے کہ وہ کون سی تہذیبی قدریں تھیں جن کے سائے میں غالب نے پرورش پائی اور جن کے ساتھ فطرتاً انکے جذبات و احساسات وابستہ ہوئے پھر دیکھا جائے کہ بالغانہ فنکاری کے دوران غالب کا رشتہ ان تہذیبی قدروں کے ساتھ کیا رہا، ان کا ذہنی رد عمل ان تشکیلی قدروں کے متعلق کیا ظاہر ہوا اور ان کی شاعری کے تار و پود کن نقوش و استعارات اور اشارات و علائم سے عبارت ہوئے اور انکے مطالب و مضمرات کا مرجع یا مرکز حوالہ کیا ہے؟ جب تک ان علمی و بنیادی سوالوں کے حقیقت پسندانہ جوابات نہ حاصل کر لئے جائیں غالب کی شاعری

کو صحیح معنی میں نہ سمجھا جا سکتا ہے اور نہ سمجھایا جا سکتا، بلکہ اس کو ایک معمہ یا دیوانے کا خواب بنا کر رکھ دیا جائے گا۔ کسی کے فن کو زندہ جاوید بنانے کے لئے اس کی عظمت کا اعتقاد کافی نہیں، بلکہ اس عظمت کی عملی تشریح کر کے اس کے عناصر ترکیبی کو لوگوں کے فہم و احساس کا جزو بنانا ہوگا۔ تاکہ فن اور اس کے قدردانوں کے درمیان ایک زندہ ربط اور ذہنی مناسبت برقرار رہے اور لوگ فن کی خصوصیات و تغیرات کا ادراک اپنی زندگی کے لمحات میں کریں، ورنہ محض اعتقاد پر قائم رہنے والا فن آثار قدیمہ سے زیادہ کوئی معنویت و اہمیت نہیں پا سکے گا۔

اس سلسلے میں بنیادی سوال یہ ہے کہ عظمتِ غالب کی حقیقی بنیاد کیا ہے، یعنی غالب کی شاعری میں وہ کون سا جوہری مواد ہے جس پر کلام غالب کی ساحری مبنی ہے اور جو اہل ذوق کے وجدان و شعور کو اعلیٰ سطح پر اپیل کرتا ہے؟ اس سوال کا صحیح جواب حاصل کرنے کے لئے ہمیں غالب کی دنیا اور اس دنیا میں ان کے مقام کو سمجھنا پڑے گا۔ اس موضوع پر مسلمہ حقائق یہ ہیں کہ غالب کا ذہن ایک عبوری اور بحرانی دور میں ابھرا۔ وہ ہماری تاریخ کے ایک موڑ پر ٹھٹھک کر کھڑے تھے جب پرانی دنیا گویا مر چکی تھی اور نئی دنیا ابھی پیدا نہیں ہوئی تھی، ایک تہذیب افق پر غروب ہوتی نظر آرہی تھی اور دوسری تہذیب ابھی طلوع نہیں ہوئی تھی، غالب زمانہ شناس تھے، لیکن ابن الوقت نہیں ہو سکتے تھے، انہیں اپنی تہذیب کی مٹتی ہوئی قدریں عزیز تھیں: ان قدروں کے ساتھ ان کے جذبات و احساسات وابستہ تھے۔ وہ انہیں کے حوالے سے سوچنے پر مجبور تھے۔ اس لئے کہ ان کے ذہن و شعور

کا تشکیل ان ہی قدروں کے آغوش میں ہوئی تھی اور ان قدروں کے اشارات و علائم ان کے مزاج میں رچ گئے تھے۔ دوسری طرف انہیں صاف نظر آرہا تھا کہ ان کی تہذیب کی فرمان روائی ختم ہورہی ہے اور ایک نئی تہذیب کے علمبردار اپنا سکہ جما رہے ہیں۔

گرچہ یہ نئی لہر غالب کے لئے بالکل اجنبی تھی اور وہ اس کے مضمرات کو سمجھنے کے قابل نہیں تھے۔ مگر کچھ تو ذاتی حالات کی ستم ظریفیاں اور کچھ ان کی فطری آزادہ روی غالب کے لئے اس نئی لہر میں دلچسپی کا سامان پیدا کر رہی تھی، حالانکہ ان کی ساری ہمدردیاں بلکہ شیفتگی اپنی تہذیبی قدروں ہی کے ساتھ آخر تک برقرار رہی۔ بہرحال ماضی سے الفت اور مستقبل کے متعلق اندیشہ ناک تجسس نے غالب کے ذہن کو کشمکش اور تشکیک و تردد کی آماجگاہ بنا دیا:-

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسم پیچ و تاب　　رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر　　کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی　　عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

تو اور آرائشِ خمِ کاکل　　میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

ان اشعار سے جن کیفیات کا اظہار ہوتا ہے اس کو پوری طرح سمجھنے کے لئے اس پس منظر کا سمجھنا ضروری ہے جس نے اس قسم کے اشعار کی

تحریک پیدا کی:-

دل میں ذوقِ وصلِ یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا
عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا
نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز
خزاں کیا، فصلِ گُل کہتے ہیں کس کو، کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

"...... یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں ـــــ کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے! جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو، اس کو زیست کیونکر نہ دشوار ہو، اتنے یار مرے کہ جو اب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔ (منشی ہرگوپال تفتہ کے نام)

"...... اے میری جان! یہ وہ دلی نہیں ہے جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلی نہیں ہے جس میں تم نے علم تحصیل کیا ہے وہ دلی نہیں ہے جس میں شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آتے تھے، وہ دلی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں،

وہ دلی نہیں ہے جس میں اکیاون برس سے مقیم ہوں۔ ایک کیمپ ہے، مسلمان اہلِ حرفہ، یا حکام کے شاگرد پیشہ کا باقی سراسر ہنود......"

(مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کے نام)

"...... انور کی ناخوشی، راہ کی محنت کشی، تپ کی حرارت، گرمی کی شرارت، یاس کا عالم، کثرتِ اندوہ غم، حال کی فکر، مستقبل کا خیال، تباہی کا رنج، آوارگی کا ملال، جو کچھ کہو وہ کم ہے۔ بالفعل تمام عالم کا ایک سا عالم ہے۔" (میر مہدی حسین مجروح کے نام)

لیکن غالب ہمت ہارنے والے آدمی نہیں تھے۔ وہ طبعاً رجائی واقع ہوئے تھے، ان کے مزاج میں مزاحمت کا عنصر تھا۔ قویٰ میں اضمحلال اور عناصر میں عدمِ اعتدال کے باوجود غالب کا قلب حوصلے سے خالی نہیں تھا۔ ان کی روح میں تابِ مقاومت تھی اور ان کے ذہن میں ایک عزم پایا جاتا تھا۔

٥ بہ فیضِ بیدلی نومیدیٔ جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

سوال یہ ہے کہ بیدلی کے تمام آثار اور نومیدی جاوید کے تمام اسباب کے وجود عقدۂ مشکل کیا ہے؟ اور کیوں ہے؟ جس کو پسند کیا گیا، اور یہ تسخیر کس طاقت کی علامت ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ مجرد مشکل پسندی پر غالب کے بہتیرے اشعار ہیں، اور یہ مشکل پسندی ان کے ذہن و مزاج کا اشارہ ہے، اس سے ان کی ہمت "دشوار پسند" کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ لیکن یہ دشوار پسندی کیا محض برائے دشوار پسندی ہے؟ یا اس کے پیچھے کچھ عقلی محرکات بھی ہیں اور اس طرح دشوار پسندی کا ایک مطمحِ نظر ہے؟ ان کے اشعار کا مجموعی تجزیہ کرنے کے بعد ہی اس

نتیجے پر پہنچا ہوں کہ غالب کے سامنے آرزوؤں کا ایک مرکز ایسا تھا جو جذبی طور پر نومیدیِ جاوید کے تمام آثار و اسباب کے درمیان ان کو عقدۂ مشکل کے اختیار کی طرف مائل کر رہا تھا۔ چنانچہ یہی وہ مرکز ہے جس کی طرف انہوں نے لفظ "کشاکش" سے واضح اشارہ کیا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اس اشارے کا تعین کس طرح کیا جائے؟ اس موقع پر ظاہر ہے کہ غالب کے عقیدے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے ناقدوں کی اکثریت یہ کہتے نہیں تھکتی کہ غالب ایک ایسے وسیع المشرب انسان تھے جنہیں عقیدے سے کوئی سروکار نہیں تھا انہیں کسی ملت سے وابستگی نہیں تھی، وہ تو بس ایک انسان پرست تھے۔ اور ناقدین اپنے اس عقیدے کے ثبوت میں بڑے زور و شور سے غالب کا یہ شعر پیش کرتے ہیں:

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں، اجزائے ایماں ہو گئیں

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس ایک شعر کے مفہوم کی تعیین میں بھی ناقدوں کو سخت دھوکا ہوا ہے۔ اس پورے شعر میں غور کیا جائے تو "موحد" کا لفظ کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ لہٰذا اگر اس کو بنیاد مان کر "ترکِ رسوم" کی تشریح کی جائے تو بجائے ناقدوں کے برخلاف ملتوں کے مٹنے مٹانے سے زیادہ "اجزائے ایماں" پر زور دینا پڑے گا۔ اور تب توحید کے اصلی و حقیقی مفہوم کی طرف آنا پڑے گا جو خود غالب کے پیشِ نظر تھا۔

"...... مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشترک جانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو مسیلمہ کو نبوت میں خاتم المرسلین کا شریک گردانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو نو مسلموں کو

ابو الائمہ کا ہمسر مانتے ہیں۔ دوزخ ان لوگوں کے واسطے ہے۔ میں موحد خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لا الہ الا اللہ کہتا ہوں۔ اور دل میں لاموجود الا اللہ اور لامؤثر فی الوجود الا اللہ سمجھے ہوا ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ یہ خاتم المرسلین اور رحمۃ للعالمین ہیں۔"

(مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کے نام)

اس دستاویز کی روشنی میں ان اشعار پر بھی غور کیا جانا چاہیے:

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا — جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود — قبلے کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اسکی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند — واسطے جس شہ کے غالب گنبد بے در کھلا

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر — ہم اسکے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا

سب کے دل میں ہے جگہ تیری جو تو راضی ہوا — مجھ پہ گویا اک زمانہ مہرباں ہو جائے گا

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں — یہ سوئے ظن ہے ساقی کوثر کے باب میں

اس مقام پر ایک بات اور صاف ہو جانی چاہیے کہ کسی موضوع پر ایک شاعر کے حقیقی خیالات جاننے کے لیے محض اس کے منفرد اشعار سے فیصلہ کافی نہیں، ورنہ استعاروں اور محاوروں کی بھول بھلیاں میں گم ہو جانے کا شدید اندیشہ ہے۔ اس سلسلے میں صحیح طریقۂ فکر یہ ہے کہ سب سے پہلے تو شاعر کے تمام اشعار کا بالاستیعاب اور مرتب و منظم مطالعہ کیا جائے۔ اس کے بعد اس کو اس کے دور اور ماحول میں رکھ کر دیکھا جائے اور ان قدروں کا سراغ لگایا جائے جو اس دور اور ماحول میں رائج تھیں۔ ساتھ ہی ان نقوش

کلام پر نظر رکھی جائے، جو مروج ہوں اور ان کے مضمرات ذہنی کو بھی نظر انداز نہ کیا جائے۔ اس معاملہ میں خوش قسمتی سے غالب کے خطوط ہماری بڑی معاونت کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ غالب کے احوال زندگی بھی ہمیں مستند ذرائع سے معلوم ہو چکے ہیں۔ ان کے عہد کی معاشرتی تاریخ بھی پردۂ خفا میں نہیں۔ لہذا غالب کے اشعار کا مفہوم سمجھنے اور ان کے اشارات کی فکری تعیین کے لئے ذہن شاعر سے متعلق حقائق کا ادراک ضروری ہے:-

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

دوسری بات یہ ہے کہ ایک شخص کی بات کی تہ پانے کے لئے اس کے ذہنی میلانات، انداز فکر اور رنگ طبیعت کو سمجھنا ضروری ہے، اور اس کے کلام میں ان باتوں کا حاشیہ چھوڑنا بھی ضروری ہے۔ غالب ایک آزادہ طبع اور راسخ فکر انسان تھے۔ خوش طبعی اور ظرافت ان کا خاصہ ہے، نکتہ سنجی اور فقرہ بازی سے بھی ان کو کم دلچسپی نہیں اور شوخی طبع ہونا بھی ایک عام اور فطری چیز ہے۔ اس لئے ان کے الفاظ کے معانی اسی وقت واضح ہوں گے جب ان کے اوپر سے ان آرائشوں کا خول اتار لیا جائے گا۔

تیسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ غالب کے دور میں جو علوم و فنون رائج تھے اور ان کے جن مباحث سے اس دور کے علماء کو دلچسپی تھی اور ان مباحث نے جس طرح کے اسالیب کلام کو اس وقت فروغ دیا تھا بلکہ ان کے نتیجے میں مسائل حیات پر جو طرز فکر حاوی تھا اس کا عکس غالب کی شاعری پر بھی نمایاں ہوا۔

مثال کے طور پر انیسویں صدی کے فلسفہ و تصوف کے موضوعات و محاورات کی پرچھائیں کلامِ غالب پر صاف طور سے محسوس کی جا سکتی ہے۔ اسلئے اشعارِ غالب کو گرفت میں لانے کے لئے ان تمام امور واقعہ پر نظر رکھنی پڑے گی۔

چوتھی بات یہ کہ اپنے عام تہذیبی کلیات پر پورا ایمان رکھتے ہوئے بھی بعض جزئیات میں کچھ دوسرے لوگوں کی طرح، غالب کے ذہن نے بھی لغزشیں کھائی ہیں، اور بعض امور میں ان کے کچھ جزعومات ہیں، کچھ تخیلات ہیں، جنکے لئے گنجائشیں نکالنی چاہئیں۔ مثال کے طور پر توجہ کے ساتھ اگر وحدت الوجود کے پیچھے کہیں کہیں نظر آ جائیں تو ان کو نظر انداز کرتے میں کچھ مضائقہ نہیں۔ غالب کبھی صوفی ہو جاتے ہیں، کبھی فلسفی اور کبھی ولی، جبکہ وہ ہیں صرف شاعر۔ یہاں تک کہ ان کا عالم ہونا بھی مشکوک ہے۔ خود غالب کے نزدیک ان کی مذکورہ غیر شاعرانہ حیثیتیں مشتبہ ہیں۔ اسی لئے وہ اپنی ان خواہشات کو شوخ انداز میں ظاہر بھی کرتے ہیں:۔

یہ مسائلِ تصوف، یہ ترا بیان غالبؔ
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

لہٰذا نظریات و افکار کے معاملے میں غالب کا مقام مقلد کا ہے، نہ کہ مجتہد کا۔ چنانچہ ان کے عقائد ان کے معاشرے کے عام بنیادی عقائد سے مختلف ہو ہی نہیں سکتے۔ جبکہ ہم اچھی طرح جانتے ہیں کہ غالب اپنے سماج کے باغی یا اپنے دور کے انقلابی نہیں تھے، نہ فکر میں نہ عمل میں۔ اس لئے زندگی کے تمام اصولی تصورات میں غالب اپنے دور اور سماج کی روایات کے پابند تھے اور ان کی ساری آزادگی و خود بینی بس ایک شاعرانہ تخیل تک محدود تھی، بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ تخیل کی

رو میں کبھی اگر کبھی انہوں نے اپنے معاشرے کے بنیادی تصورات سے بہ ظاہر ٹکرانے والے کوئی بات کہی کبھی تو پھر اسی موضوع پر دوسرے لمحوں میں کہے ہوئے ان کے دوسرے اشعار اس بات کا حقیقی مفہوم متعین کرتے نظر آتے ہیں۔

جنت کے متعلق ان چار اشعار کا موازنہ کیجئے :-

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق نسیاں کا

طاعت میں تا رہے نہ مئے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ ترا جلوہ گاہ ہو

ان اشعار کے تقابلی مطالعہ سے اس نتیجہ پر پہنچنے میں بہت زیادہ دشواری نہیں ہوگی کہ جس شخص کو ہم بے دین سمجھنا چاہا تھا وہ تو آہستہ آہستہ ایک مصلح دین پناہ بنتا نظر آیا اور تمام شیوہ بیانیوں کے باوجود اس کا معرفت میں ڈھلتا دکھائی دیا۔

عقیدے سے منسلک ایک بحث غالب کے بعض اعترافات کی بھی ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ ان انحرافات پر جو تبصرہ خود غالب نے کیا ہے وہ ان کے عقائد کے استحکام کو ہی ظاہر کرتا ہے۔ ہمیں غالب کے گناہوں سے زیادہ ان کے تصورِ گناہ اور اندازِ گناہ پر غور کرنا چاہیئے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ غالب اپنے انحرافاتِ عمل کو لفظ گناہ سے ہی تعبیر کرتے ہیں اور یہ بجائے خود ان انحرافات پر ایک حقیقت افروز تبصرہ ہے اور اس سے ان کے عقائد کی نوعیت آشکار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ شوخیٔ گفتار کے باوجود گنہگار کا انداز شرمساری کا ہے عفو طلبی کا ہے اور تیورِ بغاوت کی بجائے اطاعت کا ہے:

رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے
شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا

کعبہ کس منہ سے جاؤ گے غالبؔ
شرم تم کو مگر نہیں آتی

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہگار ہوں کافر نہیں ہوں میں

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو
اک گونہ بیخودی مجھے دن رات چاہیے

یہاں سہی غم گیتی شراب کم کیا ہے
غلام ساقیٔ کوثر ہوں مجھ کو غم کیا ہے

اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عقائد و اشغال کے لحاظ سے غالب اسلامی تہذیب اور اس کے سچے معاشرے کے فرد تھے۔ غالب کی شاعری کے متعلق اس بیانِ واقعہ کی بڑی اہمیت ہے اور اسکے بہت ہی دور رس مضمرات

واقعات ہیں اس لئے کہ اسی واقعہ کے سیاق و سباق میں عظمت غالب کی حقیقی بنیاد متعین ہوتی ہے ہمیں غالب کے ذہن اور فن کا مطالعہ ۱۷۹۷ء سے ۱۸۶۹ء تک کے زمانی پس منظر ہی میں کرنا ہے۔ اس پورے عہد میں جو تہذیب پورے ملک میں برسرکار تھی اس کی تشکیل و ترتیب کا قصہ یہ ہے کہ عرب اسلام کا پیغام لے کر ایران آئے اور وہاں اسلام کی ثقافتی قدروں کے تحت ایک عرب ایرانی تہذیب پیدا ہوئی۔ اس کے بعد ایران کے مسلمان ہندوستان آئے اور یہاں عرب ایرانی ثقافت کے رہنما اصولوں کے زیر سایہ ایک ہند عرب ایرانی تہذیب پروان چڑھی۔ یہ تہذیب زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرتی ہوئی کئی صدیوں تک ارتقا کے مراحل طے کرتی رہی یہاں تک کہ اس ملک کی قومی تہذیب بن گئی۔ دوران ارتقا اس قومی تہذیب نے ایک قومی زبان بھی پیدا کی جس کو غالب کے دور تک ریختہ، ہندی اور اُردو وغیرہ مختلف ناموں سے یاد کیا گیا تھا اور خود غالب نے اپنی زبان کے لئے یہ تینوں الفاظ استعمال کئے۔ ان کے خطوط کے ایک مجموعے کا نام "اُردوئے معلی" ہے تو دوسرے کا "عود ہندی" اور ایک غزل کا مقطع یوں ہے :۔

ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب   کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

البتہ اب اس زبان کا نام صرف اُردو ہے۔ بہرحال غالب شعوری اور غیر شعوری دونوں طور پر اپنے دور کی اس ہند عرب ایرانی ثقافت سے وابستہ تھے جو بنیادی طور پر اسلامی قدروں کے تحت بروئے کار آئی تھی (اگرچہ مجلسی زندگی میں بیشتر انحرافات بھی رونما ہوئے تھے) اور جو بالآخر ہندوستان کی قومی تہذیب ہو گئی تھی۔ اسی طرح غالب اس زبان کے اپنے دور میں سب سے بڑے

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم
کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

شرع و آئین پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی

ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جسکو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

غالب کی اپنی مخصوص تہذیبی قدروں کے ساتھ شیفتگی اور شغف کا مزید اندازہ ذیل کے مثبت اشعار سے ہوتا ہے، جن میں انہوں نے پوری متانت کے ساتھ اپنی تخییل کے ساز و برگ ان ہی قدروں پر مبنی تصورات سے مہیا کیے ہیں :-

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

ایک ایک قطرہ کا مجھے دینا پڑا حساب
خون جگر ودیعت مژگان یار تھا

شاعری تھی جو ۱۹ ویں صدی تک ہندوستان کی قومی زبان تھی۔ یہ ہے غالب اور ان کی شاعری کی اصل اہمیت۔ ایک بڑا آرٹ کا رسب سے پہلے اپنے دور کا سرمایہ ہے اور تب ہی وہ دوسرے ادوار کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ہر آفاقیت کسی مقامیت سے شروع اور اسی پر مبنی ہوتی ہے، ورنہ خلا میں خوبصورت مگر بے اثر فرشتے کی طرح درخشاں بال و پر پھڑپھڑانے سے کوئی ٹھوس بات نہیں بنتی۔ غالب کی عظمت اس زمین پر بھی استوار ہے جس پر قدم رکھ کر وہ چلتے تھے۔ اس تہذیبی زمین میں غالب کہاں تک گڑے ہوئے ہیں، اس کا اندازہ ذیل کے اشعار سے بھی ہو سکتا ہے جن کی حیثیت گویا جھومر کی ہے:-

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیمروز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیادہ نہیں

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی

فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے
ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا ہے

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

عاشقی صبر طلب اور تمنا بیتاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنیِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

ہرچند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیداد گر کو میں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

ہرچند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی ۔ اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے

سفینہ جب کہ کنارے پہ آ لگا غالبؔ ۔ خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہیے

نویدِ امن ہے بیدادِ دوست جاں کے لئے ۔ رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لئے

ورق تمام ہوا اور مدح باقی ہے ۔ سفینہ چاہیے اس بحرِ بیکراں کے لئے

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالبؔ اپنی تہذیبی روایات میں بالکل ڈوبے ہوئے تھے، وہ سوچتے تھے تو انہی روایات کے پسِ منظر میں اور بولتے تھے تو انہی کے حوالے سے، ان کے تمام احساسات و ادراکات پر یہی روایات چھائی ہوئی تھیں، وہ ان روایات میں اس طرح اسیر تھے کہ "دوڑے ہزار آپ سے باہر نہ جا سکے" یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کے تصورِ عشق میں بھی مجاز و حقیقت کے وہ سارے آداب پائے جاتے ہیں، جو ان کی تہذیبی فضا میں مروج تھے۔ چنانچہ اپنی تخئیل کے عروج پر ان کا مخاطب ہمیشہ شاہدِ نازک خیالاں ہی سے ہوتا ہے، شکوہ شکایت اور ناز و نیاز کی ساری رسمیں اسی ایک شگفتہ دلربا کی بارگاہ میں ادا کی جاتی ہیں، عشق کی ساری دیوانگیاں اسی کے قدموں میں نچھاور کی جاتی ہیں، خوشی اور خفگی،

لذت اور الم سبھی کا مرجع و محور وہی حسن ازل ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ اس معاملے میں وہ اپنے ہی اس شعر کے مصداق ہیں:۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

اور ـــ

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

چنانچہ غالب اپنی تہذیب اور اس کے عقائد و اصول کے پوری طرح وفادار تھے، اور وفاداری کا یہی وہ تصور اور جذبہ ہے جس نے ہماری تخلیقی ادب کی تاریخ میں غالب سے وہ کام کرایا جس کی بدولت ہی وہ غالب ہوئے۔ غالب کے گرد و پیش ہر طرف ان کی تہذیب کے ستون ایک ایک کرکے گر رہے تھے اور وہ ثقافت مسمار ہو رہی تھی جس نے سات سو سال تک ہندوستان کے دل و دماغ پر حکمرانی کی تھی، ہر سو تباہی اور بربادی کے آثار پھیلے ہوئے تھے، سماج ایک خرابہ بن چکا تھا، ہماری کشتی زمانے کی چٹان سے ٹکرا کر پاش پاش ہو چکی تھی اور سطح پر اس کے پرزے تیرتے نظر آ رہے تھے۔ قنوطیت کے سارے اسباب موجود تھے اور زمانہ سازی کی ترغیبات بھی کم نہیں تھیں۔ ذہن و قلب کو اپنی روایات سے برگشتہ کرنے والے محرکات فراواں تھے۔ لیکن مرزا اسد اللہ خاں کا آزمائش سبحہ کے نمائشی پھندے میں نہیں، حقیقی وفاداری میں تھی اور وفاداری بھی عام نہیں، بلکہ شرط استواری کے ساتھ، اور یہی اصل ایمان تھی۔ مرزا کہتے ہیں

اس صورت حال کا پوری طرح احساس تھا۔

قدِ گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں ؟ اُٹھیے بس کہ لذّت خواب سحر گئی

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند ؟ گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

نالہ جاتا تھا پرے عرش سے میرا اور اب ؟ لب تک آتا ہے جو ایسا ہی رسا ہوتا ہے

ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے ؟ بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

یہاں تک کہ ؎

ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں ؟ اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں

یہی وہ مقام تھا جب غالبؔ کو حالات کی سنگینی کا نہایت شدید احساس ہوا اور ان کی روح مضطرب ہو اٹھی، وہ یقیناً بقولِ خود ایک گناہ گار انسان تھے لیکن کافر نہیں تھے، ان کے اعمال جیسے کچھ بھی ہوں، مگر ان کے افکار سلیم و مستقیم تھے، ان کا قلب اپنے مرکز پر تھا اور کعبۂ مقصود کی جانب ہی رجوع رہتا تھا، لیکن حوادث کی شدت بڑھتی گئی، یہاں تک کہ غالبؔ جیسا آزاد اور گوشہ نشین بھی رموزِ مملکت کو نہ سمجھنے کے باوجود چیخ اٹھا، اس نے محسوس کیا کہ اب چوٹ قبلے پر پڑنے والی ہے اور پانی سر سے اونچا ہو رہا ہے۔

اس نے دیکھا کہ کوتاہیٔ عمل کے باوجود وہ اپنے حسن ذہنی سہارے کو بھی برابر تھامے رہنا چاہتا ہے۔ چنانچہ صرف "خیالِ یار" کے موضوع پر غالب کے یہ اشعار نہایت خیال انگیز ہیں :-

ہے خیالِ حسن میں حُسنِ عمل کا سا خیال ۔ خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھُلا

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسفؑ کے زنداں کا

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار ۔ لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی، کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

ان اشعار میں صرف بے تابی و اضطرار نہیں ہے، بلکہ اپنی تہذیبی قدروں کا بہت ہی گہرا شعور ہے، ان کے لئے ایک دردمندی اور سوز ہے۔ یہ سب کچھ ایک باہوش دیوانہ پن کی علامت ہے۔ یہ باہوشی، بیخودی کے تمام شاعرانہ اعلانات کے باوجود، غالب کا طرۂ امتیاز ہے۔ غالب اپنے دور کی پیچیدگیوں کو دوسرے تمام ہم عصر اور پیش رو شعرائے اردو سے زیادہ شدید طور پر محسوس کرتے اور زیادہ گہرے طور پر سمجھتے تھے۔ اسی فہم و احساس نے ان سے ایک طرف یہ رقت انگیز شعر کہلوایا ہے

Kashmir University Library
Accession No

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

اور دوسری طرف یہ عبرت خیز قطعہ لکھوایا:۔

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بنغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنّتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے
یا صبحدم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اِک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

آستانِ یار سے اُٹھ جانے کا جو بھیانک تصور غالب نے پیش کیا ہے اس سے عبرت کا احساس بیدار ہوگیا ہے:۔

بیگانگیٔ خلق سے بیدل نہ ہو غالب
کوئی نہیں تیرا تو مری جان خدا ہے

اور ستمِ روزگار سے یہ دامانِ خیالِ یار بھی چھوٹا جا رہا تھا۔ دن رات کی بے خودی میں شاعر اس لیے غرق رہنا چاہتا تھا کہ وہ تصورِ جاناں کے لیے فرصت کے رات دن کا طلب گار تھا۔ یہ شعر اسی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے:۔

بے خودی بے سبب نہیں غالب
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے

لیکن اب نوبت یہ آگئی تھی کہ بے خودی کا سبب اور جاناں کا تصور تک ختم ہوتا نظر آرہا تھا اور بار بار یہ سوال ذہن پر ہتھوڑے لگا رہا تھا کہ آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا؟ لیکن آستانۂ یار سے اُٹھ جانا کوئی معمولی بات نہیں تھی، یہ تو قیامت کا سامان تھا اور موجِ خوں کے سر سے گزر جانے کا

مسئلہ تھا جس کے بعد زندگی میں رہ ہی کیا جاتا۔ سوچنا چاہیے کہ وفاداری بہ شرطِ استواری کا اس سے زیادہ شدید اظہار کیا ہو سکتا ہے؟ یہ معاملہ صرف جان دے دینے کا کبھی نہیں تھا، بلکہ حق ادا کرنے کا تھا:

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی | حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

یہی وہ کرب تھا جس نے غالب جیسے آزاد رو اور خوش باش انسان کو بھی بالآخر یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ اپنی تہذیب کی بنیادی قدروں سے عملی انحراف کر کے نہ خود اور معاشرے کا ایک خاصہ حصہ جس لہو و لعب اور عیش و عشرت میں مبتلا تھا وہی درحقیقت تمام خرابیوں کی جڑ اور تباہیوں کا سرچشمہ تھا، اسی کے سبب اجتماعی قویٰ میں اتنا اضمحلال اور عناصرِ معاشرہ میں ایسا عدمِ اعتدال پیدا ہو گیا کہ حالات سے پنجہ آزمائی کی تاب نہ رہی۔

یہ تو صورتِ حال تھی جس میں ہر طرف یاس و الم اور اضطراب و اضطرار کے آثار چھائے ہوئے تھے، حالات کا کھنچی تلوار کی طرح سر پر لٹک رہا تھا، ایک ، البتہ نشان اہلِ نظر کے سامنے ابھر رہا تھا، ہمت و بصیرت دونوں کا امتحان تھا۔ ایسی صورت میں حوصلہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ بھی سکتا تھا اور ایک نئے ولولے کے ساتھ جاگ بھی سکتا تھا، ایک کشمکش اور سرشوریدگی کا عالم تھا۔ اِس عالم میں غالب کی آواز اس طرح ابھرتی ہے۔

تا نہ لائے ہی بنے گی غالب | حادثہ سخت ہے اور جان عزیز

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس | برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

بس ہجومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

لیکن اس تاب و تواں اور پرستشِ آرزو کا حاصل کیا ہوگا!

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا!

لہٰذا شاعر اس نتیجے پر پہنچتا ہے:-

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

(اور یہ احساس اسے پہلے سے ستا رہا تھا:

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا)

اب سوال یہ ہے کہ کیا ہو، موت کو دعوت دی جائے یا بے چارگی کی زندگی پر قناعت کی جائے؟ اس لئے کہ حالات اتنے نامساعد ہو چکے تھے کہ سیدھا سوال زندگی اور موت ہی کا تھا، حقائق کے پیشِ نظر چارۂ کار ان ہی دو باتوں کے درمیان محدود تھا لیکن غالب کا مزاج انفعال کی طرف نہیں، فعالیت کی طرف مائل تھا، گرچہ میدانِ کربلا میں قدم رکھنے کے لئے سر سے کفن باندھنا شرطِ اولیں تھی۔ اس سلسلے میں غالب اپنی تمناؤں کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:-

حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو — شکایۂ زبونیٔ ہمت ہے انفعال

برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے — پھر وضعِ احتیاط سے رُکنے لگا ہے دم

اِک آبلہ پا وادیٔ پُرخار میں آوے — کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب

پُرگُل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا — مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے

ظاہر ہے کہ یہ سب صرف غالب کے حوصلے اور آرزوئیں تھیں، ان کے اور ان کی نسل کے قویٰ مضمحل ہو چکے تھے اور عشقِ پُرہوس کی بے اعتدالیوں نے پہلے ہی ان کو نکما کر دیا تھا، لیکن ہاتھ کو جنبش نہ ہونے کے باوجود آنکھوں میں دم تھا، حسنِ عمل کی دولت نہ میسر ہوتے ہوئے بھی خیالِ حسن کا سہارا تھا اور یہی خیال اس زندگی کے اندر جو تیرگی سے کم محسوس نہیں تھی، خلد کا ایک دریچہ وا کر رہا تھا، تمام بداعمالیوں کے باوجود کم از کم دامانِ خیالِ یار تو ہاتھ میں تھا، جبینِ نیاز آستانِ یار پر جھکی ہوئی تو تھی، اور یہی سنگم ہے، روزگار کے درمیان بھی کسی کی یاد اور خیال سے غافل نہ ہونا یہ آخری پونجی تھی جو بدلے ہوئے حالات میں غالب اور ان کی نسل کے لوگوں کے پاس رہ گئی تھی۔ حالات کے جابرانہ دباؤ کو دیکھتے ہوئے یہ سرمایہ بھی کم نہیں تھا، اور اردو شاعری کی تاریخ میں اس سرمایے کی بڑی اہمیت ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو شاعری کا نکھار طاؤس و رباب کے دورِ زوال میں ہوا۔ چنانچہ ابتداءً ایک طویل عرصے تک ہمارے شاعروں کو اپنے گرد و پیش چلنے والے طوفان کی کوئی خبر نہیں تھی، اور وہ زندگی کے سنگین حقائق سے بالکل غافل ہو کر چین کی بانسری بجا رہے تھے، گرچہ یہ ضرور ہے کہ اس تشکیلی دور میں ہی ہماری شاعری اُن اشاعات و

علامات اور استعارات و محاورات سے مزین ہو رہی تھی جو ہماری تہذیبی قدروں کے خواص دا وصاف ہیں۔ بہرحال، ہماری شاعری میں بیداری اور آگاہی کی پہلی کرن اُس وقت نمودار ہوئی جب شمع بزم لفظی میر کے سامنے آئی، لیکن یہ آغاز چونکہ الم اور یاس آلود تھا، اس میں احساسات کی شدت قدرے تھی، لیکن شعور کی بالیدگی زیادہ نہیں تھی۔ اس کے بعد غالب کے ہاتھ میں مشعل آئی اور اُردو شاعری کا ارتقا ایک نئے زینے پر پہنچا، شعور بالیدہ تر ہوا، مایوس ہو کر بیٹھ رہنے کی بجائے کشمکش کا حوصلہ پیدا ہوا، جمود ٹوٹا اور حرکت کے آثار نمودار ہوئے، قنوطیت کی جگہ تشکیک نے لی، اگرچہ اس میں شک نہیں کہ خدا کے مقابلے میں کڑے تیور کا ورثہ غالب نے میر ہی سے پایا، لیکن وہ میر کی طرح معاف نہیں ہوئے اور نہ گڑگڑائے، بلکہ انھوں نے بڑے جوش کے ساتھ بغاوت کی تمنا کی، وہ قشقہ کھینچ کر دیر میں بیٹھے اور ترک اسلام کی بات سوچنے پر آمادہ نہیں ہوئے، بلکہ کعبہ سے ان کی پشت برابر لگی رہی اور ایمان نے انھیں تھام کر رکھا، حالانکہ آگے سے کلیسا نے بڑے زور کے ساتھ ان کو اپنی طرف کھینچنا چاہا۔ بلاشبہ اس رسّا کشی نے غالب کے ذہن میں بیشمار شکوک و شبہات اور اندیشے دور دور تک پیدا کر دیئے اور ان کا دل شوریدہ ایک طلسم پیچ و تاب بن کر رہ گیا، لیکن یہ نکتہ یاد رکھنے کے لائق ہے کہ اس عالم میں غالب نے کس کی تمنا کا حوالہ دیا اور کس سے رحم کی التجا کی۔

اب دیکھنا چاہیئے کہ غالب کے حوصلہ و تمنا نے آخر کیا کیا؟ اس

تو پھر یہ بات صاف ہونی چاہیے کہ جب غالب کے کارنامے پر نگاہ ان توقعات ہی کی روشنی میں ڈالنی چاہیے، جو ہم اُس دور کے حالات میں غالب جیسے انسان سے کر سکتے ہیں۔ اُنیسویں صدی کا آشوب کسی سے مخفی نہیں، حالات کی تبدیلی کی اور وسائل و مواقع کی کمی اور تنگی بھی معلوم ہی ہے، ساتھ ہی یہ بھی پوشیدہ نہیں کہ غالب نہ تو کوئی عالم تھے اور نہ مجاہد، بلکہ علم و عمل کے اعتبار سے وہ بس ایک عام آدمی تھے، چنانچہ ان کا حقیقی مقام ہے وہ صرف ایک فنکار، ایک شاعر کا ہے۔ اس حد میں غالب کی بصیرت و جرأت کے کمالات کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انہوں نے اپنی تہذیب کی بڑی اہم اور عظیم خدمت انجام دی ہے اور یہی وہ جوہر ہے جو ان کی شاعرانہ عظمت کی حقیقی بنیاد ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے 'اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل' والے قطعے کی عبرت خیزیوں اور نصیحت آموزیوں پر اچھی طرح غور کر لیا جائے۔ یہ قطعہ دراصل غالب کی وصیت ہے نئی نسل کے نام، جس میں انہوں نے ایک طرف اپنی کوتاہیوں اور حسرتوں کا ذکر کیا ہے اور دوسری طرف آئندہ نسلوں کو ایک پیغام دیا ہے۔ بات یہ ہے کہ غالب نے ایک خرابے میں آنکھیں کھولیں بھی اور بند بھی کیں، ان کے زمانہ حال میں انقلاب یا سعیِ انقلاب کے آثار و اسباب کا دور دور پتہ نہیں تھا لیکن تاب لانی ہی تھی اور ماتم خانے کو روشن کرنا ہی تھا، کہ یہی شیوۂ مرداں اور سرکشِ وفاداراں تھا۔ یہی کچھ سمجھ کر غالب نے ایک جانب تو

بحرِ نا اُمیدی کو اِس طرح للکارا:

بس ہجومِ نا اُمیدی! خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے

اور دوسری جانب اپنی پُر اُمید نگاہیں انہوں نے مستقبل کے اُفق پر گاڑ دیں:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج ۔ میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

چنانچہ آئندہ نسلوں ہی کے لئے کچھ چھوڑ جانے اور کچھ کر گزرنے کی سعی تھی جس کی لذّت سے غالب کا ذہن سرشار تھا، حالاں کہ اُن کی ذات اور زمانے کے لئے اس سعی کا کوئی حاصل نظر نہیں آتا تھا۔ غالب کے عندلیبِ سخن نے جس گلشن کے لئے نغمے بکھیرے تھے، وہ ابھی پیدا نہیں ہوا تھا، لیکن اس کا تصور ہی ان کے لئے ایک سامانِ نشاط تھا۔

اسی گرمیِ نشاطِ تصور نے غالب کو اس بات پر اُبھارا کہ وہ اپنے تہذیبی سفینے کے ٹوٹے اور بکھرے ہوئے تختوں کو چن چن کر اپنے تخیل کے ساحل پر جمع کر دیں۔ چنانچہ انہوں نے اپنے اشعار میں ان ریزوں کو سمیٹ کر ایک آئینہ خانہ سا سجا دیا۔ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی شاعری مٹتے ہوئے آثارِ قدیمہ کا ایک خوبصورت میوزیم ہے۔ لیکن اس فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ غالب کا مقصد محفوظ شدہ لاشوں کا مقبرہ یا متحجر اجسام کا محل تعمیر کرنا نہیں تھا۔ وہ اپنی تہذیبی قدروں اور آئندہ نسلوں سے مایوس نہیں ہوئے تھے، وہ دونوں کی صلاحیت و قوت سے توقعات رکھتے تھے، وہ ذلتِ امروز اور اپنے اضمحلالِ قویٰ کے باوجود عزّتِ فردا اور تازہ واردانِ بساط کی تمنا کا تصور رکھتے تھے۔ اس لئے انہوں نے ایک چابک دست اور زیرک

مصوّر کی طرح اپنی ثقافت کی تمثالوں کا ایک نگارخانہ بلکہ پری خانہ مرتب کیا، تاکہ آنے والی نسلوں کے اصحابِ ذوق و شعور ان زندہ پیکروں کے حسن و جمال سے متاثر ہو کر ان کی حفاظت کے لئے نبرد آزما ہونے کا جذبہ حاصل کریں۔ میرے نزدیک کلامِ غالب کی یہی وہ اپیل ہے جو ایک صدی سے ہمارے دلوں کو گرما رہی ہے، خواہ ہم میں سے ہر ایک اِس اپیل کا اس طرح تجزیہ کر سکے یا نہیں۔ قوسِ قزح کا جلوہ ہر کھلی آنکھ کو مسرور کرتا ہے، لیکن جس کسی پر یہ آشکار ہوتی ہے اس کے اندر کا دماغ قوسِ قزح کے سات رنگوں کا تجزیہ بھی کرے، یہ ضروری ہے اور نہ ممکن۔ غالب نے شاعری کی تھی، خالص شاعری، کوئی فکری مقالہ نہ لکھا تھا، اس لئے ان کے یہاں جو بات بھی ہے شعری پیکروں کی صورت میں ہے، فنی رنگ و آہنگ کے ساتھ ہے اور ایک نوائے پریشاں کی شکل میں ہے۔ چنانچہ اشعارِ غالب میں ہماری تہذیب کے اجزائے پریشاں بہت ہی لطیف احساسات، نازک تخیلات، خیال انگیز تصورات اور رنگیں اشارات و علامات کی صورتوں میں شیرازہ بندھے ہوئے ہیں۔ یہ سب ایک ساز کے پردے ہیں، جنھیں اگر کوئی محرم چھیڑ کر دیکھے تو نوائے راز کا فردوسِ گوش بنتا ہو نا یقینی ہے۔ خود غالب کو اپنے اس کارنامے کا احساس کس درجہ تھا، اس کا اندازہ اس شعر سے ہوتا ہے:۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں ۔ ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

غالب کی یہ سعی بعد کے زمانے میں رائگاں نہیں کی گئی۔ ان کی اس شاعرانہ وراثت کے ہی امین اپنے دور میں اقبال ہوئے۔ یوں تو ان کی باتوں کو اپنے اپنے انداز میں حالی اور اکبر بھی سمجھتے تھے، لیکن ان کی ذہنی سطح غالب کے

برابر نہیں تھی۔ یہ معرکہ اقبال ہی کی فطانت نے سر کیا کہ غالب کے مبہم اشارات کو واضح خیالات کی رفعت اور صلابت عطا کی اور شاعری کے معیار کو بھی ایک منزل آگے بڑھا دیا۔ اکبر و حالی تک صرف اشارات تھے، جب کہ اقبال نے ارتقا کا سامان کیا۔ یہی وجہ ہے کہ عظمتِ غالب کی ترکیب اقبال نے ہی ایجاد کی اور اس کی بنیاد کا سراغ بھی انھوں ہی نے دیا۔ غالب نے جو نگارخانہ افکار سجایا تھا اقبال نے اسے کارگاہِ حیات بنا دیا۔

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا — ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
دید تیری آنکھ کو اس حسن کی منظور ہے — بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے
زندگی مضمر ہے تیری شوخیِ تحریر میں — تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں
لطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں — ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

("مرزا غالب" — اقبال)

اقبال کی انسان دوستی

اقبال کی شاعری کا موضوع انسان ہے اور یہ کوئی انوکھی بات نہیں، اس میں نہ کوئی امتیاز ہے اور نہ انفرادیت، اقبال کے علاوہ بھی بہت سارے شعراء و ادبا کا موضوع انسان ہی رہا ہے، اور آج کل تو ہر شخص اپنی ہر حرکت کا موضوع انسانیت ہی کو قرار دے رہا ہے۔ لیکن جب بات اتنی عام ہو گئی ہے تب اس میں تخصیص کرنی ہی پڑے گی۔ یہ ایک واقعہ ہے کہ بہت سارے افراد زندگی کے بہت سارے گوشوں میں اپنی کوششوں کا مقصود انسان کو بناتے ہیں اور اگر وہ نہ بھی بتائیں تو بہرحال غیر شعوری طور پر ہی سہی، کوئی انسان اپنے حدود سے باہر نہیں جا سکتا، کسی نہ کسی طور پر اس کے ہر شغل کا مطمحِ نظر، آخری تجزیے میں، اس کی اپنی ہی ذات ثابت ہو گی۔ لہٰذا ہمیں اس عمومیت سے صرف نظر کرنا ہی پڑے گا اور موضوعِ انسانیت کو چند متعین حدود میں باندھنا ہی پڑے گا۔ دنیا کے ادب پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گرچہ چند عظیم ہستیاں ایسی ہوئی ہیں جنہوں نے فطرتِ انسانی کے اسرار کو اپنے جذبہ و اظہار سے فاش کرنے کی کوشش کی اور کچھ نہ کچھ روشنیاں ہمیں وجودِ انسانی کے متعلق دے گئے۔ مثلاً رومی، دانتے، شیکسپیئر، گوئٹے۔ لیکن میں نے

جس بات سے اپنے مضمون کا افتتاح کیا ہے وہ اتنی عام نہیں ہے کہ اس میں ہر اس بڑے فن کار کو شامل کر لیا جائے جس نے انسان کے متعلق چند بصیرت افروز نکتے دریافت کر لئے ہیں حضرتِ انسان کے بارے میں عجیب ترچھے پن کی باتیں تو وہ کمر کسی لوگ بھی کہہ سکتے ہیں، جن کا مقصد کسی بھی شغل سے اپنی مریضانہ شخصیت کو نمایاں کرنے کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ یہاں بات دراصل انسان: پورے انسان کو جیسا کہ وہ ہے، اس کی تمام داخلی و خارجی کیفیتوں کے ساتھ، شعور کا طور پر موضوعِ فن بنانے اور اس کی تمام کمزوریوں اور توانائیوں، مشکلوں اور صلاحیتوں کو زیرِ بحث لانے کی ہے، تاکہ کائنات اور حیات کے ساتھ اس کے رشتوں کو واضح کر کے اس کی حدود اور امکانات پر روشنی ڈالی جائے اور اس طرح اس کے مقصدِ وجود اور نصب العین کو اجاگر کیا جائے، پھر اس کے ماضی، حال اور مستقبل کا جائزہ لے کر اس کے مسائل کے ساتھ ساتھ حلِ مسائل پر بھی تبصرہ کیا جائے۔ اتنے وسیع معنوں میں اب تک دنیا کے کسی شاعر نے انسان کو موضوعِ تخلیق بنایا، بجز اقبال کے، اور ایسا ہونا ناممکن بھی ہے، اتنی تشریح اور تنظیم کے ساتھ انسان کیا، کسی بھی موضوع سے بحث کرنا کسی شاعر کے بس کا روگ نہیں، یہ کام تو ایک فلسفی اور عالم ہی کر سکتا ہے، اور اقبال نے جو ایسا کر لیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ نرے شاعر تھے عالم اور فلسفی تھے، بلکہ انہوں نے اپنی عالمانہ اور فلسفیانہ حیثیتوں کو اپنی شاعری میں منعوب کر دیا تھا۔ اتنا ہی نہیں، وہ فکر اور فن دونوں کے دائروں میں مجتہد تھے، انہوں نے صرف قرآن سے رہنما اصول لے کر اپنے سوچنے

خالق نے ہر انسان کو، انفرادی طور پر، اس زمین پر اپنا نائب السلطنت مقرر کیا ہے، لہٰذا ہر فرد کی یہ خلقی ذمہ داری ہے کہ وہ اپنی استعداد کے مطابق عالمِ انسانیت کی درستگی اور بہتری کے لیے انتہائی حد تک کوشش کرے۔ اور اگر اس کوشش میں کوئی کوتاہی ہوئی تو اس کا خسارہ اس کو برداشت کرنا پڑے گا، یہ دنیا دارالعمل ہے۔ یہاں عمل اور ردِ عمل کی بنیاد پر ایک قانونِ مکافات جاری ہے، اور انسان کی زندگی صرف اسی خاک دان تک محدود نہیں۔ موت اک ماندگی کا وقفہ ہے اور اس دنیا کی زندگی بس ایک مہلت کا ہے۔ اس کے بعد ایک دوسری دنیا ہے، جہاں ہر شخص کی حیثیت اس کے ان افکار و اعمال کی بنا پر متعین کی جائے گی، جو اس نے اس دنیا میں رکھے اور کئے ہیں اور وہ دنیا ایک پائدار دنیا ہوگی جس کے ایام کی کوئی حد متصور نہیں، چنانچہ جو کچھ غلط یا صحیح ہم یہاں کر لیں گے اس کے برے یا اچھے نتائج ہمیں ایک لامحدود زمانے تک بھگتنے پڑیں گے۔

اس طرح اقبال کی انسان دوستی اپنے اندر ایک عقیدے اور فریضے کی گرم جوشی اور سرگرمی رکھتی ہے، اقبال انسان کے دوست اس لیے ہیں کہ وہ اپنے دوست ہیں، انسان دوستی ان کا مقصدِ وجود اور وظیفہ حیات ہے، اس اعتبار سے اقبال کا فلسفۂ خودی بھی اپنے اظہار کی عملی شکل انسان دوستی میں ہی پائے گا اور خودی کا مفہوم یہ متعین ہوگا کہ انفرادی شعور کی تربیت درحقیقت تمہید ہے اجتماعی مجاہدے کی، یعنی ایک فرد اپنے دل و دماغ اور دست و بازو کی روحانی و مادی

پرورش اس مقصد سے کرتا ہے کہ بالآخر اسے اپنی تربیت یافتہ قوتوں سے عام انسانیت کی خدمت بجالانی ہے، ورنہ اقبال نہ تو اس کے قائل ہیں کہ کوئی فرد کسی خانقاہ میں بیٹھے بیٹھے اپنے آپ کو کھینچ کر اپنے نفس کو زیادہ سے زیادہ عرش آشیاں کرتا چلا جائے اور نہ وہ اس کے قائل ہیں کہ کوئی فرد اپنی قوتوں کو بڑھا کر دوسروں پر غالب آجائے اور آمر مطلق بن بیٹھے۔ اقبال کی خودی کی معراج ہے، خلافت فی الارض، اور اس خلافت کا جو معیار اقبال نے تجویز کیا ہے وہ فقر ہے، نہ کہ شہنشاہی، اور اس فقر کے جو نمونے اقبال نے اسلامی تاریخ کے دور زریں یعنی خلافت راشدہ سے پیش کئے ہیں ——— ابوبکرؓ، عمرؓ، عثمانؓ، علیؓ

——— وہ سب کے سب جس اصولی عمل پیرا تھے وہ یہ تھا: "سید القوم خادمھم" (قوم کا حاکم، قوم کا خادم)۔ اس طرح انسان دوستی اقبال کے تصور میں فقط درویشی کا ایک انداز نہیں بلکہ درحقیقت انسانیت کا معیار کمال ہے، جو انسان جتنا زیادہ صاحب قوت اور صاحب اختیار ہو اتنا ہی زیادہ اس پر انسان دوستی کا فرض عائد ہوتا ہے اور اس فرض کی مکمل ادائیگی اسی وقت ہوگی جب انسان کو دنیوی وسائل کی حد تک کمال درجے کی قدرت حاصل ہو جائے، اور اس قدرت کے غلط یا صحیح استعمال اور صاحب قدرت کی کامیابی یا ناکامی کی جانچ ہی اس کسوٹی پر ہوگی کہ اس نے انسان دوستی کا حق کہاں تک ادا کیا۔

مسلماں کے لہو میں ہے سلیقہ دلنوازی کا ——— مروت حسن عالمگیر ہے مردان غازی کا

نگہ بلند، سخن دلنواز، جاں پرسوز | یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لئے

نہ چینی و عربی وہ، نہ رومی و شامی | سما سکا نہ دو عالم میں مردِ آفاقی

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ | فقر ہے میروں کا میر فقر ہے شاہوں کا شاہ

اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی | کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری

اک فقر ہے شبیری اک فقر ہے میری | میراثِ مسلمانی سرمایۂ شبیری

ہوس نے کر دیا ہے ٹکڑے ٹکڑے نوعِ انساں کو | اخوت کا بیاں ہو جا، محبت کی زباں ہو جا

یہی مقصودِ فطرت ہے، یہی رمزِ مسلمانی | اخوت کی جہانگیری، محبت کی فراوانی

تفریقِ ملل حکمتِ افرنگ کا مقصود | اسلام کا مقصود فقط ملتِ آدم

انسان دوستی کے اس بلند معیار سے جب اقبال نے اپنے زمانے کے عالمِ انسانیت پر نگاہ ڈالی تو انھیں بہت صدمہ ہوا اور بڑی تشویش ہوئی۔ انھوں نے دیکھا کہ ساتویں صدی سے بیسویں صدی تک، صرف ڈھائی سو سال تک کے اس عرصے میں، جب دنیا کا انتظام اسلام کے ہاتھ

سے نکل کر الحاد کے پنجے میں آگیا، انسانیت پارہ پارہ ہو کر رہ گئی، مشرق سے مغرب تک پورا انسانی معاشرہ ایک سڑی ہوئی لاش کی طرح کھٹنے لگا۔ انسان اور انسان کے درمیان سارے اخلاقی رشتے ٹوٹ گئے۔ اصولوں کی جگہ اغراض نے لے لی، مفادات کو مقاصد کا درجہ دے دیا گیا، سائنس کی ترقی اور مشین کے فروغ نے تمام انسانی قدروں کو تباہ کر دیا، ناقص فلسفوں اور استبدادی نظاموں نے آدمی کو حیوانی پستیوں میں گرا دیا ——— ڈیماکریسی، کیپٹلزم، نازی ازم، فاشزم، کمیونزم، سبھوں نے مل کر اپنے اپنے طور پر آدمیت کو لاتعداد قومیتوں میں تقسیم کر دیا، اور ایک طرف نوابی قوموں ریاستوں کے دائرے میں انہوں نے خلق خدا کو اپنی ہوس کا نشانہ بنایا اور دوسری طرف عالمی سطح پر ایک قوم کو دوسری قوم سے درندوں کی طرح لڑا دیا۔ اس طرح فکر و عمل کے ان خود ساختہ نظاموں نے خدا کی زمین کو ظلم و ستم سے بھر دیا۔ کہیں انسان کو رنگ و نسل کے اعتبار سے گورے اور کالے میں بانٹ دیا گیا، کہیں معیشت کے اعتبار سے اسے سرمایہ دار اور مزدور، اوسط، ادنی اور اعلی کے الگ الگ خانوں میں بند کر دیا گیا، کہیں عورت اور مرد کو مشترک میدان عمل میں مخلوط کر کے دونوں کو ایک دوسرے کے ساتھ وحشیوں کی طرح بھڑا دیا گیا۔ ——— اور اقبال نہ صرف سطح کے ان احوال و کوائف کو دیکھ دیکھ کر کبیدہ تھے، بلکہ ان کی تیز نگاہیں تہوں کو چیر رہی تھیں اور خرابی کے ان سر چشموں کا سراغ لگا رہی تھیں، جہاں سے ہلاکت کے زہریلے دھارے پھوٹ کر بحر انسانیت کو مسموم کر رہے تھے۔ چنانچہ اقبال

اپنے زمانے کے حالات کو محض عارضی و ہنگامی حوادث نہیں سمجھ رہے تھے، جو وقت کے ساتھ گزر جانے والے ہوں، بلکہ یہ حالات ان کے نزدیک گہرے امراض کی علامات تھیں جن کی گرفت جسمِ انسانی پر وقت کے ساتھ ساتھ اور سے اور بڑھنے والی تھی اور اس لئے اقبال انسانیت کے مستقبل کے متعلق بھی پُرتشویش تھے۔ چنانچہ انہوں نے ان فکری نظاموں اور عملی اداروں پر سخت تنقید کی جو ان کی نگاہ میں خرابیٔ احوال کے ذمے دار تھے، اور اپنی حد تک فکرِ عصر کو اُبھار کر جسمِ انسانیت کو صاف کرنے کی کوشش کی۔ اقبال کی نگاہ میں ڈارون، ہیگل، مارکس، فرائڈ، نیٹشے سب کے سب انسانیت کے مجرم تھے، اس لئے کہ جدید تمدن اور تہذیب کی بنیادیں ان ہی اور ان جیسے دوسرے مفکروں کے نظریات ہیں اور وہ تمام تحریکیں جنہوں نے عالمِ انسانیت میں ظلم و ستم کا بازار گرم کیا اور وہ تمام اشخاص جو ان تحریکوں کے رہنما تھے، سب کے سب ان ہی نظریات کے پروردہ تھے۔ اقبال کے نزدیک وہ علتیں جو انسانی معاشرے کو گھن کی طرح کھائے جا رہی ہیں، ان میں سرفہرست یہ ہیں: الحاد، شکم پرستی، وطنیت، لادینی سیاست، جنسی انتشار۔

تمیزِ بندہ و آقا فسادِ آدمیت ہے
حذر اے چیرہ دستاں سخت ہیں فطرت کی تعزیریں

ابھی تک آدمی صیدِ زبونِ شہریاری ہے
قیامت ہے کہ انساں نوعِ انساں کا شکاری ہے
نظر کو خیرہ کرتی ہے چمک تہذیبِ حاضر کی

یہ صناعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے

وہ حکمت ناز تھا جس پر خردمندانِ مغرب کو
ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغِ کارزاری ہے

تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے

(طلوعِ اسلام)

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

(خضرِ راہ)

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا؟
طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی!

یہی آدم ہے سلطاں بحر و بر کا
کہوں کیا ماجرا اس بے بصر کا

نہ خود بیں نے خدا بیں نے جہاں بیں
یہی شہ کار ہے تیرے ہنر کا؟

ہو نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل
کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی؟

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم
گزر اس عہد میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم

مجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی
کہ ظاہر میں تو آزادی ہے، باطن میں گرفتاری

«خضرِ راہ، طلوعِ اسلام، وطنیت» (بانگِ درا)
"ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام" "فلسفہ" "مکہ اور جنیوا"
"مقصود" "زمانۂ حاضر کا انسان" "مغربی تہذیب" عصرِ حاضر" "حکیم نطشہ"
"مردِ فرنگ" "عورت کی حفاظت" "فنونِ لطیفہ" "جمہوریت"
"مسولینی" "انتداب" "لادینی سیاست" "دامِ تہذیب" (ضربِ کلیم)
"آزادیٔ افکار" "ماہرِ نفسیات" "فلسفی" "ابلیس کی عرضداشت"
"سینما" "فلسفہ و مذہب" "دین و سیاست" "لینن خدا کے
حضور میں" (بالِ جبریل)
"ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" (ارمغانِ حجاز)
عالمِ انسانیت کے موجودہ حالات سے یہ بیزاری، مستقبل کے
متعلق یہ تشویش اور تہذیبِ حاضر اور اس کے تمام اداروں اور

رہنما کی پیروی تقلید ——— یہ ساری باتیں قنوطیت یا کلبیت کے اشارے نہیں، اور نہ ایسی بات ہے کہ اقبال جدید سائنس کے تمام انکشافات و ایجادات کے منکر ہیں، بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ جدید علوم سے انسانیت کے جو امکانات روشن ہوئے ہیں اور انسانی انتقالی جو اُمیدیں اُبھری ہیں اُن کا انعکاس و استقبال اقبال سے زیادہ شاندار طریقہ پر دنیا کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ عالمی سطح پر اقبال عصر حاضر کے وہ یکتا شاعر ہیں جنہوں نے اپنے زمانے کے نہایت خیز نہایت درشت افکار و علوم کو اپنے کلام میں اس طرح جذب کر لیا (یہاں تک کہ ان ہی حقائق سے نقوش و استعارات بھی تراشے) کہ وہ جزو شاعری بن گئے۔ انہوں نے سائنسی، سیاسی، معاشی ہر قسم کے اشارات کو اپنے آہنگ میں بالکل سمو لیا، اور مسائل وقت پر اس کثرت و شدت سے گفتگو کی کہ وہ ان کی شاعری کے تارو پود بن گئے۔ بعض وقت تو ان کے فکر و گفتار کی شوخیاں اس نقطے کی طرف پرواز کرتی نظر آتی ہیں جس پر پہنچ کر فطرت کی جناب میں گستاخیوں کا اندیشہ ہونے لگتا ہے، بلکہ بہت سارے اشعار تو فطرت کو للکارتے نظر آتے ہیں، اور یہ للکار کسی کم ظرف کی خیرہ سری کا انداز نہیں رکھتی، بلکہ اس میں ایک دانائے راز کا تیور ہے، شاعر اپنے دور کے انسانی کمالات کے تصور میں سرشار نظر آتا ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے تھوڑی دیر کے لیے وہ انسانی کمزوریوں کو بھول گیا ہو جن کا نہایت بھیانک نقشہ وہ بار بار پیش کر چکا ہے۔

عروج آدم خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں، کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہ کامل نہ بن جائے

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن — ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
مری جفا طلبی کو دعائیں دیتا ہے — وہ دشت سادہ، وہ تیرا جہانِ بے بنیاد
مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں — انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

"روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے"

لیکن یہ سارا نشاط و انبساط محض برائے نشاط و انبساط نہیں، بلکہ اس رجائیت کا سرچشمہ بھی دانش حاضر کی سطحی تابانیاں نہیں۔ انسانیت کے مستقبل کے متعلق تشویش اور اس کے امکانات کی توقع، اقبال کی انسان دوستی کے ان دونوں رخوں کو میں نے یہ دکھانے کے لئے پیش کیا ہے کہ ان کی بصیرت کس طرح تاریکی اور روشنی کے درمیان تمیز اور توازن کر سکتی ہے اور یہ کہ ان کی مثالیت ایک کھری حقیقت پسندی پر مبنی ہے۔ وہ جہاں انسان کی کمزوریوں کے ساتھ ساتھ اس کی قوتوں سے بھی واقف ہیں وہ بنیادی طور پر انسان کو اشرف المخلوقات سمجھتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اس آفاقی حقیقت سے بھی واقف ہیں کہ اگر آدمی بھٹک جائے تو اپنی بنائی

ہوئی چھری سے اپنا گلا آپ ہی کاٹ لے سکتا ہے اور تاریخ کے طویل ادوار میں وہ ایسا کرتا رہا ہے، اس لئے عصر حاضر میں جدید علوم نے جو طاقتیں انسان کے ہاتھ میں دے دی ہیں، وہ بہت ہی خطرناک ہیں، ان کے برتاؤ میں بڑی پیچیدگی اور نزاکت ہے، اک ذرا سی چوک روئے زمین پر آدمیت کا خاتمہ کر دے سکتی ہے۔

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیش جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام!

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا
آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

وہ فکر گستاخ جس نے عریاں کیا ہے فطرت کی طاقتوں کو
اسی کی بیتاب بجلیوں سے خطر میں ہے اس کا آشیانہ

اقبال کے تصورات انسانیت کی یہ جامعیت اور ان کے کلام کی نشاطیت وحرکیت دراصل نتیجہ ہے، ان کے اس نظریہ حیات اور اجتماعی

نصب العین کا جس کا تذکرہ ابتدائے مضمون میں کیا جا چکا ہے۔ اقبال نہ صرف یہ کہ ایک صاحب پیغام شاعر ہیں، بلکہ وہ ایک الہامی شاعر بھی ہیں یعنی ان کا فلسفہ محض کتابی جولانی اور ذہنی ریاضت کا ثمر نہیں، بلکہ اس کے پیچھے قوت محرکہ ایک انوکھا جذبہ ہے۔ اقبال نے اپنے وقت کے فلسفوں پر جو تنقید کی ہے اور ان فلسفوں کے متبادل جو ایک نظام فکر پیش کیا ہے وہ اسی الہامی موقف سے ہے۔ انہوں نے اسلام کو شعوری طور پر انسان اور انسان، اور انسان اور کائنات کے درمیان ارتباط کا سب سے فطری، معقول اور مکمل طریقہ سمجھا ہے، ان کے نزدیک جدید انسان علم و عقل کی فراوانی کے باوجود جو اس درجہ پریشان اور بیزار ہے، اس کا سبب یہی ہے کہ وہ اسلام کے اصول فطرت اور طریق حکمت سے بہت دور ہٹ گیا ہے، اور اگر آج بھی وہ اپنے عقلی و علمی کمالات کی باگ اسلام کے ہاتھ میں دیدے تو عقل و علم کی لغزشیں اور زیادتیاں ختم ہو جائیں اور ان کی جگہ ان کی برکتیں اور رحمتیں دنیا کو جنت کا نمونہ بنا دیں۔ دراصل یہی وہ مقام معرفت ہے جہاں پہنچ کر اقبال اوصاف آدم کے اس درجہ شیدا و قصیدہ خواں ہو جاتے ہیں کہ بار بار خالق آدم سے مخاطب ہو کے کبھی تو شکوہ سنج ہوتے ہیں اور کبھی مناجات سرا، اور یہی وہ مقام عشق ہے جس میں اقبال کا درد انسانیت، ان کی بےچینیاں اور آرزومندیاں پورے طور پر آشکار ہوتی ہیں، اور انسان دوستی خدا پرستی سے جا کر اس اونچائی پر پہنچ جاتی ہے اور اس میں اتنی گہرائیاں اور پہنائیاں پیدا ہو جاتی ہیں کہ

اس کا تصور بھی ایک نرا انسان پرست نہیں کر سکتا، مجرد انسان پرستی تو بس ایک خلا کی چیز ہے اور اس کا رخ ہمیشہ پستیوں کی طرف ہوتا ہے اور یہ ہمیشہ فرقے اور قوم اور وطن اور نسل اور خود اپنی ذات کی محدودیں میں سوچا کرتی ہے، اس لیے کہ اس انسان پرستی کا کوئی مخصوص معیار اور کوئی واضح موقف اور کوئی معین اصول نہیں ہوتا، یہ ایک سیال کی طرح موقع اور محل کے اعتبار سے کبھی ذات، کبھی قوم اور کبھی وطن کے مختلف ظروف میں ڈھلتی رہتی ہے۔

اس کے برخلاف خدا پرست انسان دوستی ایک دین اور ایک شریعت کی مخصوص بنیاد پر قائم ہوتی ہے اور اگر وہ دین اور شریعت آفاقی ہے، جیسا کہ اسلام ہے، تو اس پر مبنی انسان دوستی بھی آفاقی ہے، یعنی یہ بلند تر انسان دوستی واضح طور پر چند معین قواعد و ضوابط کے ساتھ ایک عالمی اخوت کا قیام عمل میں لاتی ہے، ایسی مضبوط اور مستحکم اخوت جس کے سامنے رنگ و خون اور زمین و زر کی ساری حدیں گرد ہو کر رہ جاتی ہیں، یہ اخوت کسی بھی حالت میں اور کسی بھی قیمت پر انسانیت کو نہ تو مذہبی و سیاسی فرقوں اور جماعتوں میں بانٹتی ہے اور نہ نسلی و معاشی قبیلوں اور طبقوں میں تقسیم کرتی ہے، یہ اخوت پورے معنے میں عام انسانی حریت اور مساوات کو بروئے کار لاتی ہے۔ اور قانونِ قدرت کے مطابق انسانی معاشرے میں عزت و امتیاز کا صرف ایک معیار قائم کرتی ہے، یعنی حسنِ عمل، ایسے انسانی معاشرے میں ہر فرد صرف اپنے ذاتی کردار کی بنیاد پر پست یا بلند ہوا کرتا

ان اکرمکم عند اللہ اتقاکم۔ اقبال اسی معنے میں انسان دوست تھے انسان پرست نہیں تھے، اور اس معنے وہ ایک آفاقی شاعر تھے، نہ کہ وطنی و قومی شاعر، اور یہی انسانی آفاقیت اقبال کی شاعری کا مشن اور پیغام تھا۔ اس مشن کو بروئے عمل لانے کے لئے اقبال کے ذہن میں ایک پورا نقشہ، ٹھوس اور عملی نقشہ، مرتب تھا، وہ ایک تدریج کے ساتھ سب سے پہلے ملت اسلامیہ، پھر مشرق اور پھر پوری دنیا کو مخاطب کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ وطنیت کے مخالف ہونے کے باوجود وہ اس تدریجی نقشۂ عمل میں ایک نمایاں مقام اپنے وطن ہندوستان کو بھی دیتے ہیں، اس لئے کہ اپنے دور کے مشرق میں وہ غیر منقسم برصغیر ہندوستان کو ایک مرکزی مقام پر فائز دیکھتے ہیں۔

"روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے"

آدم کو ثبات کی طلب ہے — دستور حیات کی طلب ہے
دین مسلک زندگی کی تقویم — دین سر محمد و براہیم

(ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام)

نہ ایرانی رہے باقی نہ تورانی نہ افغانی — بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملت میں گم ہو جا

(غزل)

رہ یک گام ہے ہمت کے لئے عرش بریں — کہہ رہی ہے یہ مسلمان سے معراج کی رات

(شب معراج)

تقدیر کے پابند نباتات و جمادات مومن فقط احکام الٰہی کا ہے پابند
(احکام الٰہی)

تو نے یہ کیا غضب کیا! مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں
(غزل)

اے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیوں کر
مجھے معلوم کیا وہ رازداں تیرا ہے یا میرا

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

مقام شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں
انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

خدا کی اہتمام خشک و تر ہے   خداوندا خدائی دردِ سر ہے
ولیکن بندگی استغفر اللہ   یہ دردِ سر نہیں دردِ جگر ہے

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

یہ ہے اقبال کی انسان دوستی کا وہ ایورسٹ جہاں سے وہ تمام عالم انسانیت پر ایک وسیع نگاہ ڈالتے ہیں اور خالص انسانی و آفاقی لحاظ سے فروغ آدم کے لیے چند اصول و عقائد اور ضوابط تجویز کرتے ہیں، جن کو مان کر انسان خلافت الہٰی کے اس مقام کا اپنے آپ کو اہل ثابت کر سکتا ہے، جس سے آگے کسی مقام کا تصور کسی انسان کے لئے ممکن نہیں. چنانچہ اس مقام بلند پر فائز ہونے کے لیے اقبال نے مرد کامل کا ایک آئیڈیل پیش کیا ہے، جس کو اپنے کلام میں انھوں نے بیشتر "مومن" کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، اور جس مومن کی صفات و خصوصیات انہوں نے بڑی تفصیل کے ساتھ اپنے اشعار میں پیش کی ہیں اور حقیقت تو یہ ہے کہ دراصل یہی انسان مومن اقبال کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے اور خدا کے بعد یہی وہ ذات

ہے جس کی شان میں شاعر نے اپنے ولولوں کا پورا سرمایہ صرف کر دیا ہے، بلاشبہ اس ذات کا مثالی نمونہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم، پھر ان کے اصحاب اور ان کے نقش قدم پر چلنے والے تاریخ کے مختلف ادوار میں متعدد رجال و اشخاص ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے نزدیک مومن کسی نسلی فرقے کے روایتی فرد کا نام نہیں بلکہ یہ سراسر ایک اصولی اور مثالی شخصیت ہے، جس کے چند عمومی اوصاف ہیں، جس شخص کا بھی جی چاہے وہ ان اوصاف کا اتباع کر کے مرد مومن بننے کی کوشش کر سکتا ہے، اس لئے کہ یہ شخصیت ہر دور اور ہر مقام کیلئے یکساں اپیل رکھتی ہے، اور یہی شخصیت انسانیت کا نقطۂ کمال ہے، خالق انسان نے جتنی بھی قوتیں انسان کو عطا کی ہیں وہ سب اسی کی ذات میں مرتکز ہیں، چنانچہ یہی شخص روئے زمین پر خالق کے تخلیقی منصوبے کو بروئے کار لانے والا ہے اور اس طرح خالق کا معتمد علیہ ہے، اور یہی شخص عصر حاضرہ کا وہ مہدی ہادی اور نجات دہندہ ہے جس کا اقبال کو انتظار ہے۔

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن | گفتار میں، کردار میں اللہ کی برہان
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت | یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان

(مرد مسلمان)

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم | رزم حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن

(مومن)

دنیا کو ہے اس مہدیٔ برحق کی ضرورت | ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالم افکار

(مہدی برحق)

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے | مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

(کافر و مومن)

تن بہ تقدیر ہے آج ان کے عمل کا انداز
تھی نہاں جن کے ارادوں میں خدا کی تقدیر

(تن بہ تقدیر)

قدرت کے مقاصد کا عیار اس کے ارادے
دنیا میں بھی میزان، قیامت میں بھی میزان

(مرد مسلمان)

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کار کشا، کارساز

خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب، اس کی نگہ دل نواز

نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاک باز

نقطۂ پرکار حق مرد خدا کا یقین
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

(مسجد قرطبہ)

اپنی انسان دوستی کا یہ مرکز نقل قائم کر لینے کے بعد اقبال نے اپنی نظریں دنیائے عالم انسانیت میں بکھیر دیں، بڑی وسیع النظری کے ساتھ انہوں نے جدید و قدیم، مشرق و مغرب، یہاں تک کہ اسلام اور غیر اسلام کے تمام اداروں اور اشخاص سے دلچسپی لی؛ ان کے احوال کا تجسس کیا، ان کے افعال کو پرکھا اور ان کی اقدار کو زیر بحث لائے، اپنے معیار کی روشنی میں کچھ کو رد کیا اور کچھ کو قبول، یعنی حکمت اور صالحیت کو مومن کی متاع گم شدہ سمجھ کر بلا امتیاز فرقہ و مذہب ہر جگہ سے چنا اور اکٹھا کیا، اس میں نہ مسلم و کافر کی تفریق کی اور نہ مشرق و مغرب کی، بلکہ اسلام کے علاوہ قدیم مذاہب

عیسائیت، ہندو دھرم، بودھ مت ——— اور جدید ثقافت نے فکر ——— برطانوی جمہوریت اور روسی اشتراکیت، سبھی کی بعض خوبیوں کا اعتراف کیا، ان کو اپنی ہی چیز سمجھا اور اپنا لیا، اس کے علاوہ فلسفہ، ادب اور سائنس کی بے شمار شخصیتوں سے استفادہ کیا۔ اس طرح اقبال نے اسلام کو ایک کیمیاوی قوت، ایک جوڑ دینے والی طاقت کے طور پر برتا اور اس کو ایک نیوکلیس بنا کر اس کے گرد عالم کے تمام اجزائے پریشاں کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کے چند اہم پہلوؤں کی طرف ہم ذیل میں کچھ اشارے کئے دیتے ہیں۔

اقبال دوسرے مذاہب کی مقدس شخصیتوں کا بے حد احترام اور تکریم کرتے ہیں، بلکہ عقیدتمندانہ انداز میں ان کے پیغام اور نصائح کو اس طرح پیش کرتے اور ان کی تحسین کرتے ہیں جیسے یہ پیغام اور نصائح ان کے دل کی آواز اور ان کے لئے جزو ایمان ہوں، اور اس طرح وہ اپنے قاریوں کو یہ تاثر دیتے ہیں کہ ان پیغام و نصائح کا اتباع بھی انہیں اس طرح نجات کا رستہ دکھائے گا جس طرح اقبال کا وہ محبوب پیغام جسے وہ اسلام کہتے ہیں۔ یہ واقعہ جہاں اقبال کی عالم انسانی دوستی اور رواداری کا ثبوت مہیا کرتا ہے وہیں ان کی اصول پسندی کی بھی شہادت دیتا ہے۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے پیش نظر کسی قوم اور فرقے کی مصلحت اندیشیاں نہیں، بلکہ ایک آفاقی نصب العین کا فروغ ہے، اور وہ اس نصب العین کے موافق مواد کو، جہاں بھی ملے، اختیار کر لینے کیلئے ہر وقت آمادہ رہتے ہیں اور اس طرح ایک عالمی برادری کیلئے فضا ہموار کر لیتے ہیں، جس میں تحسین و مذمت خالص حقائق کی بنا پر ہو گی اور کسی کو دوسرے کے خلاف تعصب کی شکایت کا موقع نہیں

ملے گا۔ اسی اصول پسند وسیع القلبی کی ایک علامت اقبالؔ کی گہری وطن دوستی اور ہندو مسلم اتحاد کیلئے اُن کی تڑپ ہے۔ بعض سیاست دان اور بعض شاعر و ادیب تجویز پاکستان کے بعد اقبالؔ کو فقط ایک فرقے کا شاعر سمجھنے اور سمجھانے لگے ہیں، لیکن کلام اقبالؔ کی پوری اسکیم اور اسپرٹ اس مغالطے کی زندہ تردید ہے۔ "رام" "گوتم" "نانک" وغیرہ شخصیتوں کے متعلق اقبالؔ نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اور "صدائے درد" "تصویر درد" اور "شعاع امید" وغیرہ نظموں میں جو جذبات انہوں نے ظاہر کیے ہیں، پھر ان کا عام اصولی موقف جو ان کی پوری شاعری کا محور ہے، یہ سارے حقائق اقبالؔ کو ایک ایسا وسیع النظر مفکر ثابت کرتے ہیں جس کا خطاب بلا لحاظ فرقہ و طبقہ تمام انسانوں سے یکساں ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تمام انسانوں کو مساوی سطح پر ایک اصولی دعوت کی طرف بلاتا ہے، اور اگر اس اصولی دعوت ہی کو بنائے تفریق سمجھا جائے، تو پھر اس غیر اصولی انداز میں سوچنے والوں کو انسانی لفظوں میں سمجھانا محال ہے۔

اقبالؔ کی نہایت گہری ہمدردی پس ماندہ عوام کے ساتھ بھی ہے، انہیں دنیا کے تمام محنت کشوں سے محبت ہے، وہ ان کی مصیبتوں پر سخت رنجیدہ ہیں اور چاہتے ہیں کہ کوئی انقلاب ایسا رونما ہو جو مزدوروں کو سماج میں ان کی حقیقی جگہ دلادے۔ اقبالؔ انسانی شرف و مساوات کے شدت کے ساتھ قائل ہیں، وہ معاشی بلندیوں اور پستیوں کو ایک فطری چیز سمجھتے ہیں لیکن ان کی بنا پر سماجی بلندی و پستی کو قطعی غلط اور مصنوعی قرار دیتے ہیں، اس لئے کہ اقبالؔ کے نزدیک پیشے، طبقے اور سرمایے سے قطع نظر ہر فرد کی اپنی ایک انفرادی قدر و قیمت ہے جو سراسر اس کے کردار پر منحصر ہے،

اور کردار کو وہ معاش کی بجائے اخلاق پر مبنی سمجھتے ہیں، لہٰذا اقبال کا مقصود یہ ہے کہ انسانی معاشرہ ایسی اخلاقی بنیادوں پر قائم ہو کہ مزدور کو بھی اپنی شخصیت کے ارتقا کے ویسے ہی مواقع حاصل ہوں جیسے سرمایہ دار کو ہوں، دولت مواقع کو کم اور بیش کرنے والی نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ اقتصادی نقطۂ نظر سے پورے طور پر یہ مساوات اسی وقت ممکن ہے، جب کسی شخص کو دوسرے شخص کا استحصال (ایکسپلائیٹیشن) کرنے کی اجازت نہ ہو، سرمایہ کو غلط راہوں میں جانے کی رخصت نہ ہو، اور کم سے کم ضروریات ہر شخص کی بہ آسانی پوری ہو سکتی ہوں، یعنی بحیثیت مجموعی معاشی نظام انصاف پر مبنی ہو۔ اقبال کے اہم موضوعات میں ایک "سرمایہ و محنت" بھی ہے، "خضر راہ" "فرمانِ خدا (فرشتوں کے نام)" وغیرہ مستقل نظموں یا اُن کے مستقل حصوں کے علاوہ بھی بے شمار مقامات پر متعدد عنوانوں سے اقبال نے اس موضوع کو چھیڑا ہے۔

اب دیکھنا چاہیئے کہ یہ معاملہ محض پسماندہ عوام اور مزدوروں کا نہیں تھا، بلکہ پوری انسانیت ہی مبتلائے عذاب تھی، صرف سرمایہ دار مزدور کو استعمال نہیں کر رہا تھا، بلکہ ہر انسان دوسرے انسانوں کو استعمال کرنے کی تاک میں تھا، ایک خدا کو چھوڑ کر انسان کی پیشانی بے شمار آستانوں پر جھکی ہوئی تھی، ہر انسان ہی انسان کا خدا بنا ہوا تھا، نتیجتہً انسانوں ہی کے درمیان ایک طبقہ اتنا بلند ہو گیا تھا کہ اپنی خدائی کا ڈنکا بجا رہا تھا اور دوسرا طبقہ اتنا پست ہو گیا تھا کہ اپنے ہی جیسے انسانوں کی بندگی کر رہا تھا۔ اقبال انسان کی اس تذلیل پر سخت مضطرب تھے، چنانچہ جہاں کہیں انہیں

اسی تاریکی کے پردے کو پھاڑتی ہوئی کوئی ہلکی سی کرن بھی نظر آجاتی تو وہ فوراً اسکی طرف متوجہ ہوجاتے۔ اقبال نے وسیع مطالعے، راست مشاہدے اور گہرے تجزیے سے اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ دنیا کی کل اس لیے بگڑی ہوئی ہے کہ مغربی استعمار، فرنگی الحاد اور کلیسائی اخلاق دنیا کی اجتماعیات پر مسلط ہوگیا ہے۔ اور اپنی ہوس رانیوں اور جفاکاریوں سے تہذیب انسانی کے پورے سرمایے کو غارت کیے دے رہا ہے۔ اس طرح اقبال کے سامنے نقشہ یوں تھا کہ ایک طرف اہل کلیسا کا اقتدار پوری انسانیت پر ظلم کر رہا تھا اور دوسری طرف تمام بنی آدم مظلوم تھے۔ ——— اس صورت حال میں روس کے افق سے اشتراکیت ابھری، اس نے ایک طرف کلیسا کی غارتگری کو چیلنج کیا، تو دوسری طرف عام حریت اور مساواتِ انسانی کا دعویٰ کیا، چنانچہ اقبال نے جو ایسی ایک تحریک کے منتظر تھے اور خود اپنی حدود میں ایک انقلاب کا راستہ ہموار کرنے میں لگے ہوئے تھے۔ نہایت پرجوش طریقے پر اور بڑی توقعات کے ساتھ اشتراکی انقلاب کا خیر مقدم کیا، "کارل مارکس کی آواز" "اشتراکیت" "فرمانِ خدا" "سرمایہ و محنت" (خضر راہ) "بلشویک روس" جیسی نظمیں لکھیں، یہاں تک کہ "جاوید نامہ" میں جمال الدین افغانی کی روح سے ملت روسیہ کو ایک پیغام دلوایا۔ لیکن اشتراکی روس کی دہریت اور مارکس کی تحریک الحاد نے اقبال کی تمام امیدوں پر پانی پھیر دیا، جہاں تک کہ بنیادی طور پر انھیں مغربی جمہوریت اور مارکسی اشتراکیت میں کوئی فرق نہیں معلوم ہونے لگا۔

اقبال کی اشتراکیت سے ابتدائی توقع اور اس توقع کی شکست کا اظہار
ان کے کلام میں جا بجا ملتا ہے، جاوید نامہ میں ملّتِ روسیہ کے نام افغانی کا پیغام
تو سراسر اسی احساسِ شکست پر مبنی ہے۔ اس کے علاوہ "لینن خدا کے
حضور میں" اشتراکیت کے بیرونی محاسن اور بنیادی نقص کا بھرپور جائزہ
ہے۔ "ابلیس کی مجلس شوریٰ" بھی اسی حقیقت پر روشنی ڈالتی ہے۔

اقبال کے پیش نظر انسان کی دوستی و بہبودی کا جو آئیڈیل تھا
اُس نے اُن کی نگاہ میں اپنے وقت کی تمام اجتماعی قوتوں کو گرا دیا، وہ
ایک طرف ہم عصر مسٹروں اور جنٹل مینوں سے بیزار ہو گئے تو دوسری
طرف ملاؤں اور صوفیوں کو بھی انہوں نے ہدفِ تنقید بنایا۔ اقبال کے اصولوں
کی روشنی میں مشرق جہالتوں کی آماجگاہ تھا، تو مغرب خباثتوں کا مرکز بنا
ہوا تھا۔ ایشیا مادی حکمتوں سے محروم ہو کر ناکارہ ہو گیا تھا اور
یورپ روحانی بصیرتوں سے خالی ہونے کے سبب فساد انگیزی پر تلا ہوا
تھا، اس طرح کیا کلیسا اور کالج اور کیا خانقاہ اور مدرسہ، دونوں ہی
اپنے اپنے انداز میں اسلام کے اصولِ فطرت سے باغی ہو گئے تھے اور
اُن کے اندر انسانیت کی قدریں فنا ہو چکی تھیں، وہ خود کج فکر اور غلط
کار ہو گئے تھے، دوسروں کے فکر و عمل کی اصلاح ان سے کیا بر آتی؟
لہٰذا اقبال عالمِ انسانیت کی اصلاح کیلئے فکر و نظر میں ایک بنیادی
اور ہمہ گیر انقلاب کے داعی تھے، انہوں نے اس بات کی پوری وضاحت
اپنے کلام میں کی ہے کہ وہ انسانی سماج کے تمام دائروں میں اسلام
اور اس کی کتاب قرآن کی بنیاد پر ایک "کلی" انقلاب چاہتے ہیں،

ان کے نزدیک انسان اپنی غلط اندیشیوں اور بداعمالیوں کی بدولت جن مصائب میں گرفتار ہو گیا ہے۔ ان سے رہائی اسی وقت ممکن ہے جب تمدن کی عنان الحاد کے مشرقی و مغربی علمبرداروں سے چھین کر اسلام کے حقیقی داعیوں کے ہاتھ میں دے دی جائے، تب ہی انسان کی آئندہ نسلوں کی بقا و ارتقا بھی ممکن ہے، ورنہ انسانی تمدن کی گاڑی جس رخ پر جا رہی ہے وہ بالآخر اسے مکمل تباہی کی طرف لیجانے والا ہے۔

اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال کی انسان دوستی کسی تعصب اور جذباتیت پر مبنی نہیں، بلکہ یہ ایک خالص اصولی اور فکری تصب العین سے وابستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں افراط و تفریط نہیں، کامل توازن اور اعتدال ہے، یہاں عقل کی بھی اہمیت ہے اور عشق کی بھی، یہاں جلال بھی اسی حقیقت کا ایک رخ ہے جس کا دوسرا رخ جمال ہے، یہاں لطافت اور صلابت دونوں کی یکساں ضرورت ہے۔ یہی وہ توازن ہے جو اقبال کے فلسفۂ قوت اور فلسفۂ خودی کی حقیقت کو آشکار کرتا ہے۔ بعض ستم ظریفوں نے اقبال کے فلسفے کو نیٹشے کے تصورات سے ماخوذ قرار دے کر اس میں فقط جبر و قہر کے عناصر دریافت کئے ہیں، یہاں تک کہ اس کو فاشزم سے مطعون بھی کر دیا ہے۔ اس مغالطہ انگیزی کی تردید خود اقبال کی زندگی ہی میں ہو گئی تھی، چنانچہ اس موضوع پر ان کا ایک وضاحتی خط مکاتیب اقبال میں موجود ہے، جس میں انہوں نے اس الزام کی پرزور تردید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ انہوں نے اپنے فلسفۂ خودی کی ترتیب اس وقت کی تھی جب نیٹشے کے افکار کی انہیں ہوا بھی نہیں لگی تھی۔ اس کے علاوہ اپنے کلام

میں انھوں نے متعدد مقامات پر نیٹشے کی سخت تردید کی ہے۔ وہ اسے "مجذوب فرنگی" کہتے ہیں اور اپنی ایک غزل میں اس نقطے پر یہ تصریحی نوٹ دیتے ہیں کہ نیٹشے اپنے قلبی واردات کو صحیح طور پر نہیں سمجھ سکا اور اس لیے بعض حقائق دریافت کرنے کے باوجود صراطِ مستقیم سے بھٹک گیا۔ اسی طرح اقبال کا تصورِ شاہین خود اس نظم سے آشکار ہے جو اس عنوان سے "بالِ جبریل" میں موجود ہے۔ اس کے علاوہ بھی شاہین کی تصریحات کلامِ اقبال میں جا بجا ملتی ہیں۔ پھر مکاتیبِ اقبال میں ان کا وہ مشہور خط ہے جس میں انھوں نے شاہین کی صفات ——— توکل، غیرت، جرأت، بے نیازی وغیرہ ——— گنائی ہیں اور ان اوصاف کی بنا پر ہی اس پرندے کے ساتھ شیفتگی کا اظہار کیا ہے۔ خودی اور شاہین کے متعلق اقبال کے تصورات کا ماحصل صرف یہ ہے کہ وہ نرمی کے ساتھ درشتی کو بھی انسانیت کا ایک ضروری عنصر قرار دیتے ہیں، کیونکہ کائنات کی ترتیب جس نظام پر مبنی ہے اور فطرت کا جو اصول ہے اس کی روشنی میں افراد و اقوام دونوں کی زندگی میں رحمت و شفقت کے ساتھ قوت و طاقت کا وجود بھی ناگزیر ہے، ورنہ انسانیت عدمِ توازن کا شکار ہو جائے گی۔ چنانچہ اقبال کی انسانی دوستی میں عدمِ تشدد برائے عدمِ تشدد نام کی کوئی چیز نہیں۔ اقبال کی نگاہ میں یہ چیز انسان کے حق میں نادان دوستی ہوگی۔ وہ اس چیز کو کمزوری اور بزدلی کی علامت سمجھتے ہیں اور گوسفندی و روباہی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کا مطلب یہ ہے کہ ایک مکمل فرد اور معاشرے کے اندر سختی اور نرمی دونوں اوصاف برابر موجود ہونے چاہئیں اور موقعے کے مطابق ایک معتدل انداز میں کبھی ایک اور کبھی دوسرے کا استعمال ہونا چاہیے، اور یہ کہ نرمی بھی اسی کی معتبر اور مفید

ہے جو سختی کی بھی صلاحیت رکھتا ہو۔

تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہِ محراب — بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

(شعاعِ امید)

جس کا یہ تصوف ہو وہ اسلام کر ایجاد — مسکینی و محکومی و نومیدیٔ جاوید

(ہندی اسلام)

ملا کی شریعت میں فقط مستیٔ گفتار — صوفی کی طریقت میں فقط مستیٔ احوال

(مستیٔ کردار)

جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے — یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار

(فلسفہ)

ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالمِ افکار — دنیا کو ہے اس مہدیٔ برحق کی ضرورت

(مہدیٔ برحق)

گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا — گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے

یہ فرنگی مدنیت کہ جو ہے خود لبِ گور — زندہ کر سکتی ہے ایران و عرب کو کیونکر

(اقوامِ مشرق)

پرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی — نئی بجلی کہاں ان بادلوں کے جیب و دامن میں

(مصلحینِ مشرق)

کہ روح اس مدنیت کی رہ سکی نہ عفیف — فسادِ قلب و نظر ہے فرنگ کی تہذیب

(مغربی تہذیب)

مردہ لادینیِ افکار سے افرنگ میں عشق عقل بے ربطیِ افکار سے مشرق میں غلام

(عصر حاضر)

اگرچہ پاک ہے طینت میں راہبی اس کی ترس رہی ہے مگر لذتِ گنہ کے لئے

(حکم نطشہ)

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

(جلال و جمال)

جو حرفِ "قل العفو" میں پوشیدہ ہے اب تک اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار

(اشتراکیت)

جہانِ مغرب کے بتکدوں میں، کلیساؤں میں، مدرسوں میں
ہوس کی خوں ریزیاں چھپاتی ہے عقلِ عیار کی نمائش

(کارل مارکس کی آواز)

یہ وحیِ دہریتِ روس پر ہوئی نازل کہ توڑ ڈال کلیسائیوں کے لات و منات

(بلشویک روس)

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی کہ روحِ مشرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی

(مشرق)

نہ مشرق اس سے بری ہے نہ مغرب اس سے بری جہاں میں عام ہے قلب و نظر کی رنجوری

(مشرق و مغرب)

کسے خبر کہ سفینے ڈبو چکی کتنے فقیہ و صوفی و ملا کی ناخوش اندیشی

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی — نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

نہ فلسفی سے نہ ملّا سے ہے غرض مجھ کو — یہ دل کی موت، وہ اندیشہ و نظر کا فساد

سرزمیں اپنی قیامت کی نفاق انگیز ہے — وصل کیسا، یاں تو اک قربِ فراق آمیز ہے

(صدائے درد)

پرونا ایک ہی تسبیح میں ان بکھرے دانوں کو — جو مشکل ہے تو اس مشکل کو آساں کر کے چھوڑوں گا

(تصویرِ درد)

عام حریت کا جو دیکھا تھا خواب اسلام نے — اے مسلماں آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ!

(خضرِ راہ)

الحاصل، اقبال کی انسان دوستی چند مبہم خواہشات اور آوارہ جذبات کا مظاہرہ نہیں۔ یہ ایک واضح مقصد اور معین اصول کا اظہار ہے، اس کا تعلق زندگی کے ایک نصب العین سے ہے۔ یقیناً اس کا محرک ایک فطری اور بے اختیارانہ درد دل ہی ہوگا، مگر اس کا مقصود عالمِ انسانیت کی منظّم اصلاح ہے، اقبال شاعر اور فنکار ضرور تھے اور پورے طور پر تھے، لیکن وہ ایک باشعور اور حقیقت پسند مفکر اور شاعر تھے، اور فنِ شعر ان کے کلام کی فقط ہیئت ہے، نہ کہ موضوع، موضوع ان کا انسان ہے۔ اپنی تمام عصری وسعتوں اور پیچیدگیوں کے ساتھ اقبال کے مطالعہ و تفکر نے انہیں مجبور کیا کہ اپنی انسان دوستی کے قلبی درد و سوز کے تقاضے کو محض جذباتی خیالوں اور خطبوں میں تحلیل کر کے نہ اڑا دیں، بلکہ اسے ایک مخصوص فکری و عملی شکل دیں، تاکہ فی الواقع انسان کی نجات اور فروغ کے

امکانات پیدا ہوں۔ اقبال نے اپنے عہد کی انسانیت کے جو امراض تشخیص کئے ہیں۔ وہ بنیادی طور پر تین ہیں: بے یقینی، بے عملی، منافرت اور ان امراض کا جو علاج انھوں نے تجویز کیا ہے وہ یہ ہے: محکم یقین، پیہم عمل، باہمی محبت ـــــ اور یہ باتیں صرف مجرد اور مبہم اوصاف نہیں، بلکہ ایک معین اجتماعی نصب العین، یعنی اسلام کے واضح اصول و افکار ہیں ـــــ اور امراض کا یہ علاج کسی ہنگامی آفت کا وقتی دفعیہ نہیں، بلکہ دراصل یہ انسان کی اُن بنیادی و آفاقی کمزوریوں کا، جو تاریخ کے ہر دور میں روپ بدل بدل کر اُبھرتی رہی ہیں، وہ اساسی و کائناتی تدارک ہے جو ابتدائے انسانیت سے مختلف شکلوں میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز　　چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

(ارتقا)

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی　　علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی

گماں آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا　　بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی

یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

جدید ادبی مسائل

جدید کا لفظ آج کل ذرا مبہم اور پیچیدہ ہو گیا ہے۔ بہر حال میں اس کو معاصرہ کے مفہوم میں لے رہا ہوں۔ جہاں تک ادبی مسائل کا تعلق ہے یہ ایک جامع اور وسیع فقرہ ہے، اس میں فکر و فن کے سبھی سوالات آجاتے ہیں، پھر یہ سوالات صرف مجموعی اور عمومی ادبیت سے تعلق نہیں رکھتے، بلکہ ادب کی ہر ہر صنف اور ہئیت سے ان کا تعلق الگ الگ بھی ہے۔ اس طرح جدید ادبی مسائل کا دائرہ بہت ہی وسیع ہو جاتا ہے جس پر تفصیلی بحث کرنے کے لئے شب فراق سے بھی زیادہ طول درکار ہوگا۔ سر دست میں چند بنیادی نکتے پیش کر کے موضوع کا احاطہ کرنے کی کوشش کروں گا۔

ہر دور میں ادبی مسائل کی دو ہی جہتیں ہوتی ہیں، ایک انداز نظر اور دوسرے ابلاغ، اور یہ دونوں جہتیں ہمیشہ ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہوتی ہیں۔ چنانچہ دور جدید میں بھی بعض انتہا پسند لوگوں کے یک رخے بیانات

سے کے باوجود، ادبی مسایل کی بنیادی جھلکیں یہی دو ہیں، اندازِ نظر اور ابلاغ۔ اب سوال یہ ہے کہ اندازِ نظر اور ابلاغ کے اس مرکب میں بات کہاں سے شروع کی جائے؟ اسی سلسلے میں بھی عام طور پر کافی افراط و تفریط رہی ہے۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو ادب میں اندازِ نظر ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں، یہاں تک کہ ادیبوں پر پابندی لگاتے ہیں کہ وہ تخلیقِ ادب کے لئے لازماً ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظریے پر انحصار کریں۔ چنانچہ یہ لوگ ادب کی خوبی خامی کا فیصلہ اپنے اس نظریاتی معیار ہی پر کرتے ہیں، ان کے نزدیک اگر ایک پارۂ ادب ان کی دل پسند معاشی و سیاسی قدروں کو پیش کرتا ہے تو وہ شاہ پارہ ہے ورنہ خزف ریزہ، خواہ فن و ہیئت یعنی ابلاغ کے معاملہ میں اس کے اوصاف جیسے کچھ بھی ہوں۔ ادب کی اس فکری ضابطہ بندی کے مبلغ اپنے آپ کو "ترقی پسند" کہلاتے رہے ہیں اور دنیا ان کو اشتراکی اور مارکسی سمجھتی رہی ہے۔ ان کے مقابلے یا ردِ عمل میں دوسری طرف وہ لوگ ہیں جن کے خیال میں ابلاغ بلکہ اس کی خام شکل اظہار ہی سب کچھ ہے۔ یہ لوگ بس کسی طرح اپنی تخیلات کو ارزاں کر دینا چاہتے ہیں۔ خواہ اس کی شکل جو بھی بنے۔ یہ لوگ اپنے خیالات و احساسات پر غور و فکر اور ترتیب و تنظیم کے قائل نہیں۔ ان کے نزدیک اصل اہمیت صرف اس بات کی ہے کہ ان کے دل پر جو کچھ اور جیسے ہی گزرے اُسے وہ بلا تاخیر، بلا تامل اور بلا تکلف رقم کر دیں، اس لئے کہ وہ اپنا مخاطب بس اپنے ہی کو سمجھتے ہیں، اور اُن کی تخلیق محض اپنی تسکین کے لئے ہوتی ہے۔ چنانچہ اندازِ نظر کو یہ آزاد منش لوگ نہ صرف ایک قدرِ فاضل بلکہ ما انولت فی الفن تصور کرتے ہیں۔ اظہارِ ذات میں کھوئے ہوئے یہ مجذوب دورِ حاضر میں صرف

حقیقت یہ ہے کہ ادب بہر حال ایک مرکب ہے، مواد اور ہیئت کا۔ ایک ادیب کچھ کہنا چاہتا ہے اور پھر وہ کہنے کا ایک اسلوب نکالتا ہے بات اور بات کا اظہار، یہ دونوں ہی چیزیں ادب کے اجزاءِ ترکیبی ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کا بھی فقدان ادب کے وجود کو عدم میں بدل دینے کے لئے کافی ہے اور ان میں سے کسی ایک کا بھی کم وبیش ہو جانا ادب کے تخلیقی توازن کو برباد کرنے کا باعث ہو گا۔ اندازِ نظر اور ابلاغ، یقیناً اپنی اپنی جگہ دو الگ الگ حقیقتیں ہیں۔ مگر ادبی تخلیق کے اندر ان دونوں کا باہمی ربط عضویاتی ہے، اس طرح کہ اندازِ نظر اپنے ابلاغ کا نہج خود نکالتا ہے، یہاں تک کہ اندازِ نظر سے الگ ابلاغ کی کوئی ہستی نہیں، ٹھیک جس طرح ابلاغ کے بغیر اندازِ نظر کا کوئی سراغ نہیں مل سکتا، ادب نہ دیوانے کی بکواس ہے اور نہ گونگے کا خواب، یہ ایک باشعور ذہن کا اظہار ہے، جو انفس اور آفاق کے معموں کو زیادہ سے زیادہ واضح اور جمیل انداز میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا محض اندازِ نظر اور محض ابلاغ پر اصرار خام کاری نیز کوتاہ اندیشی ہے اور مجموعی طور پر ایک یکسر غیر ادبی حرکت ہے۔ پرانی ترقی پسندی ہو یا نئی جدیدیت، دونوں ہی اس غیر ادبی کوتاہ اندیشی اور خام کاری کی یکساں مرتکب ہیں۔ اگر ہمارے ادب کو عصر حاضر میں عظمت و رفعت کی درخشاں منزلوں کی طرف بڑھنا ہے تو مذکورہ دونوں قسم کی اندھیری گلیوں سے نکل کر آگے قدم بڑھانا ہو گا۔

اس موقع پر یہ سوال خواہ مخواہ اٹھتا ہے کہ وہ تیسرا نقطہ نظر

خود کو جدید کہتے ہیں اور ادب کے عام قاری جدیدیت پر ان کے اس اصرار و تکرار کو دیکھ کر انھیں جدیدیا کہنے لگے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ادب کے یہ دونوں ہی پیوند غلو، مبالغہ اور عدم توازن کے شکار ہیں اور ان کی حرکات وسکنات مسائل خیزی میں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔ ادب میں ان کی وجہ سے کچھ تیز لہریں ضرور اٹھی ہیں، لیکن ان لہروں کی تہ میں کتنے آب دار موتی پرورش پاسکے ہیں اور ان کی قدر وقیمت تاریخ ادب کے عمومی پس منظر میں کیا کچھ ہے، یہ ایک کھلا سوال ہے۔ میں نے اشتراکیت اور جدیدیت کی انتہائی شکلوں کو سامنے رکھ کر یہ سوال اٹھایا ہے، اس لئے کہ کسی رجحان کی حقیقی نمائندگی اس کے انتہائی نمونوں سے ہی ہوتی ہے، ورنہ جو لوگ ایک خاص مکتبۂ فکر کے اندر متوسط ہوتے ہیں وہ دراصل کسی انتہا پسند مکتبے کے رکن ہوتے ہی نہیں، وہ تو دو انتہا پسند مکتبوں کے درمیان اپنے لئے ایک الگ متوسط مقام ہی بنا لیتے ہیں، چنانچہ ان کے کارنامے کسی انتہا پسند مکتبے کے حساب میں نہیں درج کیے جاسکتے ہیں۔ ان کا حساب یا تو ایک تیسرے مکتبے میں درج کیا جائے گا۔ یا پھر وہ ایک انفرادی حساب ہوگا۔ بہرحال جہاں تک اشتراکیت اور جدیدیت کے حقیقی نمائندوں اور نمونوں کا سوال ہے، وہ اب تک ایک کھلا سوال ہے۔ لفظ "اب تک" کی یہ تاریخی بے بسی بالخصوص اشتراکیوں کے ساتھ ہے، اس لئے کہ وہ اپنی بات کہہ چکے، جب کہ جدیدوں کو بہرحال ابھی کچھ کہنا باقی ہے، گرچہ اشتراکیوں کے خلاف منفی رد عمل کی شدت نے ان کے بارے میں جواں مرگی کا اندیشہ پیدا کر دیا ہے۔

کیا ہو جو ترقی پسندی اور جدیدیت کی انتہا پسندیوں کے بجائے ادب کو تخلیقی توازن سے ہمکنار کرنے کی ضمانت دے سکے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ادبی توازن کی اس تلاش میں فلسفوں، نظریوں اور ازموں پر اصرار کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ بلاشبہ میں ذاتی طور پر ایک خاص عقیدۂ حیات رکھتا ہوں اور اس اعلان میں کوئی جھجک بھی نہیں محسوس کرتا کہ میرا عقیدہ اسلام ہے لیکن جہاں تک فن و ادب کا تعلق ہے، اسلام ہی کی روشنی میں یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ فن و ادب کا مقصد انسانی زندگی میں ایک حسین توازن پیدا کرنا ہے، جب کہ یہ توازن اسی وقت بروئے کار آسکتا ہے جب خود فن و ادب کے اندر اس کے دو اجزاء ترکیبی اندازِ نظر اور ابلاغ کے درمیان توازن ہو، چنانچہ یہ توازن جس نقطۂ نظر اور طریق کار سے بھی حاصل ہو جائے وہی مطلوب ہے۔ میں صرف ادب کو اپنی اور اپنے ہم عقیدہ لوگوں کی نجات اور بخشایش کا وسیلہ سمجھنے کے لئے تیار نہیں ہوں، نجات و بخشایش کے لئے تمام اعمالِ حسنہ کی ضرورت ہے، جن کا ضامن یقیناً میرے نزدیک صرف اسلام ہے۔ تو ادبی توازن کی ضمانت دینے والا تیسرا، متوسط اور معتدل نقطۂ نظر جو اندازِ نظر اور ابلاغ دونوں کا جامع ہو، کوئی بھی ہو، شرط یہ ہے کہ وہ متوازن اور توازن بخش ہو، اور اگر اسلام یہ شرط پوری کر سکے تو کیا وجہ ہے کہ اسلام کو یہ کام کرنے کا موقع نہ دیا جائے یا اسلام کا اس مقصد کے لئے نام لینے میں کچھ لوگوں کو شرم اور کچھ لوگوں کو خوف لاحق ہو؟ تحلیل نفسی کے نقطۂ

نظر سے ادب تو شاید لوگوں کی کمپلکس دُور کرتا ہے بجائے اسکے کہ اسکے اندر کمپلکس کو راہ دی جائے۔

بہر حال جدید ادب کا اصل مسئلہ اندازِ نظر اور ابلاغ کے درمیان مطلوب توازن کی یہ کمی اور اس کی بحالی ہے۔ ترقی پسندوں نے جب اندازِ نظر پر ضرورت سے زیادہ زور دیا تو ایک لطیفہ یہ رونما ہوا کہ ان کے اندازِ نظر ہی نے ادب کے توازن کو زیادہ سے زیادہ برہم اور قاریئنِ ادب کے ذہن کو زیادہ سے زیادہ ماؤف کیا۔ چنانچہ ابلاغ کے اندر بھی ان کی جانب سے جو خامیاں ظاہر ہوئیں وہ سب ان کے اندازِ نظر کی جھلکیاں تھیں۔ اسی طرح جدیدیوں نے جب ابلاغ پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کا نعرہ دیا، اس معنے میں کہ وہ اندازِ نظر کی اہمیت تسلیم نہیں کرتے، تو ایک لطیفہ یہ رونما ہوا کہ ان کے یہاں جو عنصر سب سے زیادہ خام ہے وہ یہی ابلاغ ہے اور ابلاغ کی یہ خامی ہی آج ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ ایسا شاید اس لئے ہے کہ جن لوگوں کا اوپری خانہ خالی ہوتا ہے ان کی زبان بھی لڑکھڑانے لگتی ہے۔ اور یہ دونوں لطیفے اس لئے سرزد ہوئے کہ جس کا توازن بگڑ جاتا ہے اس کی کوئی کل بھی سیدھی نہیں رہتی، حتیٰ کہ وہ جس پہلو پر عدم توازن کی حد تک زور دیتا ہے وہ بھی اس کے قابو سے نکل جاتا ہے اور ایک بے قابو ہستی جس رخ پر جتنا زیادہ مائل ہوتی ہے اسی کو زیادہ سے زیادہ برباد کرتی ہے اور اپنی بربادی کا سامان بھی اسی وجہ سے کرتی ہے۔ لہذا توازن کی برہمی کو دور کرنے کی اس کے سوا کوئی صورت نظر نہیں آتی کہ ادب کے اندر مادہ اور ہیئت، موضوع اور اسلوب، فکر اور فن اور اندازِ نظر اور ابلاغ کے درمیان

جو ایک مصنوعی تفریق کی جاتی ہے اور اس کے نتیجے میں کبھی ایک اور کبھی دوسرے عنصر پر انتہا پسندانہ زور دیا جاتا ہے اس تفریق کو یکسر ختم کر دیا جائے اور اس کی جگہ ادب کے دونوں اجزائے ترکیبی کے درمیان ناگزیر ارتباط اور عضویاتی پیوستگی کا اصول تسلیم کیا جائے، چنانچہ ادب کی تخلیق اور تنقید دونوں میں یہ نصب العین اختیار کیا جائے کہ ادب ایک مرکب وحدت ہے جس کے دونوں ترکیبی اجزاء عملاً یکساں اہمیت رکھتے ہیں اور تخلیقی عمل میں کسی ایک کو دوسرے پر کوئی ترجیح اور فوقیت نہیں دی جا سکتی، دونوں کا تناسب بالکل مساوی ہونا چاہیئے، یہاں تک کہ دونوں کے درمیان ایسی سالمیت ہو کہ ایک ہو تو ادب کے اندر تمیز و امتیاز کی گنجائش باقی نہ رہ جائے، مواد کا حسن ہیئت کے حسن کا ضامن ہو، موضوع کا جمال اسلوب کے جمال کا باعث ہو، فکر کی استقامت فن کی استقامت کو بروئے کار لائے، انداز نظر کی موزونی ابلاغ کی موزونی پیدا کرے۔ تب یہ ہوگا کہ ادب میں انتشار کی جگہ ارتکاز اور پراگندگی کی جگہ ستھرا کام پیدا ہوگا، اور صحیح و مکمل معنے میں تہذیب فن کا سامان ہو گا۔

ادب میں توازن کی اس بحالی کے لئے ایک ایسے متوازن نقطۂ نظر کی ضرورت واضح ہے جو متوسط اور مرکب ہو، جو زندگی کو خانوں میں نہ بانٹتا ہو، جو تنگ اور محدود نہ ہو، جو کائنات کا ایک ہمہ گیر تصور پیش کرتا ہو اور زندگی کی ایک کل جہتی ترکیب و ترتیب کرتا ہو۔ ایسا نقطۂ نظر وہی ہو سکتا ہے جو زندگی کے تمام کناروں اور گوشوں،

پر محیط ہو اور حسین کے پاس تمام احوالِ حیات کو سمجھنے اور برتنے کے لئے ایک مرکز موجود ہو۔ پھر فن کے سیاق و سباق میں خاص کر اس نقطۂ نظر کو بنیادی طور پر جمال آفریں ہونا چاہیئے اور جمال آفرینی کے لحاظ سے یہ بھی ہونا چاہیئے کہ یہ نقطۂ نظر ذہن کی لطیف ترین تہوں کو چھو لے اور احساس و ادراک کی ان رگوں کو چھیڑ سکے جن میں حسن و جمال کے فوارے ابل رہے ہیں۔ ننھے فوارے جو سرور و نشاط کے نمائندہ ترین دھاروں پر مشتمل ہیں۔ اس موقف کو اگر کوئی غیر مادی کہے تو میں اس سے انکار نہیں کروں گا۔ یقیناً میرا مطمح نظر روحانی ہے۔ اور فن کا کوئی بھی نقطۂ نظر گہرائی میں جا کر روحانی ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا، اس لئے کہ مادیت کی گنجائشیں بہت تھوڑی ہیں۔ لہذا وسعت و جامعیت نیز رفعت و عمق کا حصول صرف روحانیت کے ذریعے ممکن ہے۔ اب روحانیت کی تعین ایک دوسرا مسئلہ ہے۔ اس لئے کہ وہ لجلجی داخلی روحانیت جس کو عرفِ عام میں صوفیت کہا جاتا ہے فکر و عمل کی کسی بھی جہت کے لئے یکسر ناکارہ ہے۔ اس لئے کہنا چاہیئے کہ ادب کے متوازن نقطۂ نظر کی نوعیت صرف روحانی نہیں بلکہ بالقصد مذہبی ہے۔ مذہب کے تمام مابعد طبیعی تصورات کے ساتھ مذہب کے نام سے اہلِ نظر کو پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہے اور نہ مابعد طبیعی پر بدحواس ہونا ضروری ہے۔ اس دور میں جب جنس اور معاش جیسے ٹھیٹ مادی تصورات کو فرائڈ اور مارکس کی اولاد نے اپنے نام نہاد سائنسی تجزیوں کے ذریعے مابعد طبیعی بلکہ مذہبی حدوں تک

پہنچا دیا ہے اور خود سائنس کے بہتیرے شعبے مابعد طبیعی آفاق میں اپنے حقائق کی جستجو کر رہے ہیں، آخر اہلِ مذہب ہی کیوں اپنی مابعد طبیعی لطافتوں اور رفعتوں سے منھ موڑ رہے ہیں؟ مذہب اپنی اصلی اور حقیقی شکل میں تمام علوم و فنون کی ماں ہے اور مذہب کی یہ اہمیت بنیادی طور پر اس کے مابعد طبیعی سرچشمے کے سبب ہی ہے۔ اب اس سلسلے میں ایک اور مسئلہ پیدا ہوتا ہے، کہ کون سا مذہب زیرِ بحث ادبی توازن کی ضمانت دے سکتا ہے، اس لئے کہ مذاہب تو بہت سارے ہیں؟ اس سوال کے جواب میں ایک بات اصولی اور عمومی طور پر کہوں گا اور دوسری شخصی و خصوصی طور پر۔ پہلی بات یہ ہے کہ مذاہب کو براہِ راست الوہی ہونا چاہیئے، نہ کہ وہ خود ساختہ عقیدے جو کچھ لوگوں نے اپنے طور پر بنا رکھے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ الوہی مذاہب کی آخری اور مکمل ترین شکل اسلام ہے۔ لہٰذا مذہبی نقطۂ نظر اپنی وسیع ترین صورت میں اسلام ہی ہو سکتا ہے۔ چنانچہ ادبی توازن کی بحالی کے لئے میں جس تیسرے، معتدل نقطۂ نظر کو تجویز کرتا ہوں وہ اسلام ہے۔ اسلام کی اس ادب پروری کی تشریح میں اپنے دوسرے کئی مضامین میں کر چکا ہوں اور بروقت اس کی کوئی ضرورت نہیں سمجھتا۔

دورِ حاضر میں ادب کے بنیادی مسئلے کی اس تشریح کے بعد ہم مختلف اصنافِ ادب کے مسائل کی طرف توجہ کر سکتے ہیں۔ اس وقت اردو شاعری کا مسئلہ سب سے پیچیدہ معلوم ہوتا ہے۔ اس صنف میں طرح طرح کے تجربے اور آزادیاں روا رکھی جا رہی ہیں۔ اگر ہم شاعری

کو دو عمومی حصّوں میں تقسیم کر کے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ جدید دور میں غزل اور نظم دونوں کی ہیئت اور مزاج میں کچھ عجیب و غریب قسم کے تصرفات بعض نومولود حلقوں کی طرف سے کئے جا رہے ہیں ۔

غزل کے بارے میں اس صدی کے اوائل ہی سے یہ کہا جاتا رہا ہے کہ اس کے موضوعات بڑے فرسودہ اور لغو قسم کے ہیں، چناں چہ یہ بات اس وقت بھی کہی جا رہی ہے، مگر کل اور آج میں نمایاں فرق یہ ہے کہ اگلوں نے موضوعات میں جو بھی تبدیلی اور ترقی کی ہو، لیکن مزاج و انداز میں انہوں نے توسیع سے زیادہ کچھ نہ کیا اور بنیادی طور پر غزل کی ایمائیت اور لطافت کو پورے تدبر کے ساتھ برقرار رکھا، جب کہ نئے لوگ غزل کے مزاج سے گویا نا آشنا معلوم ہوتے ہیں، یا وہ اس بات پر قادر نہیں ہیں کہ اپنے موضوعات کو غزل کے سانچے میں ڈھال سکیں، چناں چہ وہ غزل میں سامنے کی کرخت باتوں کو ایمائیت اور لطافت کا پیرہن عطا کئے بغیر بالکل ننگے اور کھردرے انداز میں اس طرح درج کر رہے ہیں، گویا ان کے نزدیک شاعری محض واقعات کی کھتونی ہے ۔ دوسرا نکتہ اس سلسلے میں یہ ہے کہ نئے لوگوں نے غزل کی زبان پر بھی ہاتھ صاف کر دیا ہے، بامعنی استعارات و علائم کا تکلف تو انہوں نے اٹھا ہی دیا تھا، الفاظ و محاورات، جملوں اور فقروں کی تراش و خراش سے بھی یہ لوگ بیگانہ ہو چکے ہیں، انہیں بیان کی روانی، چستی، برجستگی اور بے ساختگی کا کوئی احساس نہیں معلوم ہوتا۔ غزل کو انہوں نے صرف عورتوں سے یا عورتوں کی گفتگو کی حد تک

متبذل نہیں بنایا ہے، بلکہ اسے انہوں نے اَن پڑھوں اور اوباشوں کی گفتگو کا آئینہ دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان حرکتوں سے تغزل کا وہ بنیادی جوہر تباہ ہو جاتا ہے جسے حسرت نے "تہذیبِ رسمِ عاشقی" سے تعبیر کیا ہے۔ اور اس کے بجائے ایک ایسا چلن سامنے آتا ہے جسے نرم سے نرم لفظ میں بد تہذیبی کہا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف نظم نگاری میں انتہا پسند لوگوں نے "نظمِ آزاد" کے عنوان سے بدنظمی کی ایک تحریک سی شروع کی ہے۔ اپنے بے قید تخیل، ناتربیت یافتہ جذبے اور خام احساس اور غیر منضبط فکر کے اظہار کے لئے جدیدیت کے ان دعویداروں نے ایک ایسی ہیئت شاعری کا استعمال زیادہ پسند کیا ہے جو خود ان کے ایک حلقے کے مطابق "نفی شاعری" ہے۔ یہ ہیئت لفظ ہیئت کے تمام مضمرات سے عاری ہے۔ یہاں تک کہ نثر کے قواعدِ زبان کا بھی پورا التزام اس میں کم ہی ہوتا ہے۔ اس ہمہ آزاد نظم میں قافیہ و ردیف کی شاعرانہ روایات کی پابندی کا تو سوال ہی نہیں۔ نظم کے جدید ارتقائی و عضویاتی تصورات کا بھی اس میں یکسر فقدان نظر آتا ہے۔ اس کی ترکیب بس اس طرح ہوتی ہے کہ ایک بار جو اس آدمی کچھ سوچ رہا ہے، رک رک کر، اٹک اٹک کر، جو اس کے دل میں آ رہا ہے کہتا جا رہا ہے، کبھی کچھ کبھی کچھ، ابھی یہ بات، ابھی وہ بات، اور جب سوچ کا یہ لمحہ اور اس کا عمل ختم ہو گیا تو اس آدمی نے اس طرح کہے ہوئے جملوں، فقروں اور لفظوں کو ایک عنوان کے تحت اشاعت کر دیا۔ ظاہر ہے کہ یہ نشانِ آزادی کی بجز تو ہو نظم کی یقیناً نہیں۔ اگر واقعتہً کسی کے پاس کچھ انوکھے خیالات و

احساسات و جذبات ہوں بھی تو اس کا مطلب یہ کہاں ہوتا ہے کہ جس زبان میں ان کا اظہار کرنا پسند کیا گیا ہے وہ اپنا کوئی ادب نہیں رکھتی، جس کی اپنی کوئی فنی روایت ہے اور جس کے کچھ محاورات و استعارات ہیں اور جس کا ایک نظامِ شعری ہے، اپنے عروض و علائم کے مخصوص کوائف کے ساتھ؟ زبان و ادب کی بنیادی قدروں سے بیگانہ ہو کر کسی قسم کی جدّت اور تازگی کا نام لینا ایک فریبِ محض ہے۔

یہ بات ٹھیک ہے کہ نئی نسل کے افراد نظم و غزل میں بہت سارے مسئلے پیدا کر رہے ہیں، ان کا اپنا وجود طرح طرح کے مسائل کی آماجگاہ ہے، لہٰذا ادبی جادے تجربے کے نام پر جو کچھ کر رہے ہیں، اس کا محرک صرف یہ ہے کہ کسی انوکھے جذبے کے تحت وہ اپنے شعور یا لاشعور کی الجھنیں فنِ شاعری کے اندر حل کر دینا چاہتے ہیں، ان کا دل ایک طلسمِ پیچ و تاب ہے اور ان کی تمنا ایک قابلِ رحم مشکل میں پڑی ہوئی ہیں، ان کے قلب و دماغ پر کچھ ایسی افتاد پڑی ہے کہ وہ حیران ہیں، دل کو روئیں کہ جگر کو پیٹیں، چنانچہ حتی المقدور نوحہ گری ان کا مقدر بن گئی ہے۔ سائنس اور سیاست کے تہلکوں نے ہماری نئی نسل کے ذہن کو بالکل مسموم و مخبوط کر دیا ہے۔ ، اس کی صلاحیتِ فکر مفلوج اور قوتِ گویائی سلب ہوتی نظر آ رہی ہے، اس کے احساسات برہم ہیں اور اس کی قوتِ تخلیق منحرف، اپنی تہذیب اور اس کے اشارات و محاورات سے اس کا رشتہ منقطع ہو رہا ہے، اپنی زبان و ادب کے رموز و علائم اُسے اجنبی سے لگ رہے ہیں، وہ اپنے آپ

گویا ایک ویرانے میں پڑی ہے، اس کا حافظہ گم ہو چکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نسل فن و ادب کی تخلیق کے معاملے میں اپنے آپ کو مستحکم روایتی پس منظر میں نہیں پاتی۔ چنانچہ اس کا برتاؤ کچھ ایسا ہے گویا وہ ادب کی شروعات کر رہی ہو اور شروعات کے تمام نشیب و فراز سے گزر رہی ہو — گھٹنوں کے بل چلتی، ڈگمگاتی، لڑکھڑاتی ہوئی اور ساتھ ہی تتلاتی یا مسرور لی با قلقاریاں مارتی ہوئی۔

لیکن یہ صورت حال جہاں ہمدردی کی مستحق ہے وہیں تشویش کا باعث بھی ہے۔ اس لئے کہ یہ کوئی فطری سادگی نہیں، بلکہ ایک موذی مرض ہے اور علاج کا تقاضا کرتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ مرض وبائی ہے اور چھوت کا ہے، اس کے جراثیم اس وقت پوری دنیا کی فضاؤں میں تیر رہے ہیں اور اس کا سرچشمہ یورپ اور امریکہ کا تمدن ہے۔ دنیا کا مغربی نصف آج ایک ایسے بحران سے گزر رہا ہے جس میں انسانیت اور تہذیب کی تمام قدریں مسخ ہو رہی ہیں، چنانچہ فنون لطیفہ کی دنیا بھی تہ و بالا ہے۔ ایک تو یہ کہ مختلف فنون کا انفرادی استقلال ختم ہو رہا ہے، ان کے اوصاف ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو رہے ہیں اور اس خلط ملط کے نتیجے میں ہر فن لطیف کی سرحدیں ٹوٹ رہی ہیں، امتیازات فنا ہو رہے ہیں اور شکست و ریخت کا اثر سب سے زیادہ شاعری پر پڑ رہا ہے، شاید اس لئے کہ وہ حساس ترین فن ہے۔ چنانچہ اس وقت شاعری میں مصوری، رقص اور موسیقی کے انعکاسات غالب ہیں۔ ایبسٹریکٹ آرٹ،

جاتا۔ اور ویسٹ کے پیچ و خم نے شاعری کی ہیئت کو توڑ مروڑ کر رکھ دیا ہے
نظم آزاد اس توڑ مروڑ کا سب سے آسان شکار ہے اور سب سے مکمل نمونہ۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابل لحاظ ہے کہ انگریزی (یا کسی بھی مغربی زبان کی) شاعری کا عروض اس توڑ مروڑ کو قبول کرنے کی کافی صلاحیت رکھتا ہے، اس لئے کہ یہ عروض جس موسیقی پر مبنی ہے وہ خود بہت منضبط نہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ ہماری شاعری کی کیا جہت مغربی شاعری کے ساتھ بنتی ہے؟ اس سلسلے میں پہلی بات یہ کہ ہمارا عروض مغربی عروض سے یکسر مختلف ہے، اس لئے کہ ہماری موسیقی مغربی موسیقی سے یکسر مختلف ہے۔ دوسرے یہ کہ ہمارے یہاں فنون لطیفہ کی شکست و ریخت اور خلط ملط کی فضا اب تک قائم نہیں ہوئی ہے۔ تیسرے یہ کہ وہ تہذیبی بحران جس میں یہ فضا قائم ہوتی ہے، ابھی ہمارے اوپر مسلط نہیں ہو سکا ہے۔ تو کیا ضرور ہے کہ ہم آفاقیت کا یہ مفہوم اپنے اوپر طاری کریں کہ اپنی تہذیب کو مغرب کی بے قیدیوں سے آشنا کریں، اپنے یہاں فنون لطیفہ کے مغربی تصورات رائج کریں، اپنی موسیقی کے آہنگ کو توڑ ڈالیں، اور اپنی شاعری کو اس تہذیبی و فنی بربادی کی تماشا گاہ بنا ڈالیں؟ اگر ہمارے ملک میں یہ سب کچھ ہونے بھی لگتا ہے تو ہمارا کام یہ نہیں کہ اس سیلاب بلا میں بہ جائیں بلکہ ہمارا فرض اس کے بہاؤ کو تھام لینا ہے۔ ہم اردو شاعری میں کسی "ویسٹ لینڈ" کو ابھرنے دینا نہیں چاہتے۔ کوئی ٹی۔ ایس ایلیٹ

ہمارا نمونۂ عمل نہیں ہو سکتا۔

آزاد نظم کے بارے میں انگریزی شاعری کے تعلق سے ایک تاریخی تنقیدی نکتہ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انگریزی میں فری ورس کے تجربے سے پہلے چار صدیوں تک بلینک ورس (نظم معریٰ) کی روایت بنتی رہی۔ تب جا کر کچھ لوگوں کو فری ورس (نظم آزاد) کے تجربے کی ہمت ہوئی، یعنی وہاں پابند سے آزاد نظم تک لوگ ایک ارتقا کے ذریعے پہنچے اور اس ارتقا میں ۱۶ ویں سے ۱۹ ویں صدی تک چار صدیاں لگ گئیں۔ مغربی ادب کے مقلدوں اور انگریزی کے نقالوں کو اپنے استادِ ازل کے اس ضبط و تحمل اور کاوش و ریاض کی پیروی بھی کرلینی چاہیئے۔ اس سلسلے میں جو لوگ نظم آزاد کے تجربے کا تاریخی سراغ عبدالحلیم شرر تک لگاتے ہیں، انہیں اپنی ادبی تاریخ کا یہ نکتہ بھی فراموش نہ کرنا چاہیے کہ شرر کے ہم عصر اور بعد والوں نے اس نام نہاد تجربے پر کوئی دھیان نہ دیا۔ ممکن ہے کہ ایسا اس لئے بھی ہوا ہو کہ خود شرر کا شاعرانہ مقام نہ اس دور میں کسی کو معلوم تھا نہ آج معلوم ہے۔ اقبال اور ان کے ہم عصروں نے تو قدیم سے قدیم اور جدید سے جدید موضوع کے لئے بھی نظم آزاد کی کوئی ضرورت کبھی بھی محسوس نہ کی، ان کی قدرتِ کلام انہیں زمین و آسمان اور بیرون و درون کے تمام کوائف کے پابند اظہار کے لئے بس کرتی تھی، ان کے ادراک کو نظم کی پابندیوں ہی میں آزادی حاصل تھی:

صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پا بہ گِل بھی ہے
انہی پابندیوں میں حاصل آزادی کو تو کرلے (اقبال)

حاصل کلام یہ کہ نئے خیالات و احساسات کے اظہار کے لئے، اگر وہ واقعی نئے ہوں، شوق سے تجربہ کیجئے، اگر تجربے کے بغیر بات نہ بنتی ہو، مگر تجربے کے ساتھ ایک چیز ہوتی ہے روایت، اس کا بھی لحاظ کیجئے۔ آپ روایت میں توسیع کیجئے، مگر روایت کو تباہ نہ کیجئے، ورنہ آپ کے تجربے کی بھی کوئی روایت نہ بنے گی اور ہو گا یہ کہ ہر دس سال پر ایک تجربہ ہو گا، بالکل ایٹم بم کی طرح، اور ایک مہیب خلا پیدا ہو گا، بالکل ہیروشیما کی طرح، اور اس طرح ادب کی زندگی کا سفر ایک مہیب خلا سے دوسرے مہیب خلا میں ہوتا رہے گا، یہاں تک کہ بہت جلد خلا ہی خلا رہ جائے گا۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف تک ہماری شاعری مسلسل ایسے تجربوں کے ذریعے ترقی کرتی رہی ہے جن کی بنیاد روایت پر رہی ہے، روایت کے مضبوط پتھر پر، چنانچہ قصر شاعری کی منزلوں پر منزلیں تعمیر ہوتی رہیں اور عمارات کے استحکام میں کوئی خلل نہیں واقع ہوا۔ مستزاد مسدس، مخمس، مربع، مثلث، قطعہ، ترجیع بند، یہ سب تجربے، اضافے اور توسیعات و ترقیات ہی تھیں۔ اقبال نے اردو شاعری کے تخیلات کی سرحدوں کو انفس و آفاق کی تمام جہتوں میں بڑھا دیا، مگر ان کے تمام اجتہادات و تجربات کے باوجود اردو شاعری کے فن پر کوئی شکن نہیں پڑی اور فن شاعری کا ارتقا، عظیم ارتقا ایک ہموار راستے پر ہوتا رہا۔

ادب کی دوسری صنف افسانہ نگاری بھی اس وقت ایک بحران سے دوچار ہے۔ اس کے بھی موضوعات و اسالیب دونوں ہی خطرے

بحث کر گئے ہیں۔ موضوعات کے سلسلے میں جہاں تک نفس موضوع کا تعلق ہے اس میں تو کسی تخلیق و تعیّن کا سوال ہی نہیں، زمین و آسمان کا کوئی بھی موضوع افسانہ نگار کی توجہ کا مستحق ہوتا ہے، اس لئے صنفِ افسانہ کے متعلق اصل سوال موضوع کا نہیں، بلکہ موضوع کے متعلق افسانہ نگار کے انداز اور اس کے فنی برتاؤ کا ہے، یعنی ایک افسانہ نگار زندگی کے کسی موضوع کو افسانہ بنا پاتا ہے کہ نہیں، اور افسانہ بنانے کا سیدھا مفہوم ایک ہی ہے، افسانہ جس کو زیادہ ٹھیٹ لفظوں میں قصّہ پن کہیں گے۔ اس طرح واقعہ یہ ہے کہ موضوع کا معاملہ اسلوب سے جا ملتا ہے۔ اور یوں بھی ہر ہیئت ادب میں فکر و فن کو مربوط ہونا چاہیئے۔ تو افسانے کا اسلوب کچھ ایسا ہونا چاہیئے کہ ایک واقعہ قصّہ بن سکے، اور یہ اسی صورت میں ہو سکتا ہے جب کسی سرگزشت کو اس طرح برتا اور پیش کیا جائے کہ پڑھنے والا جزئیات، مانوس جزئیات کی دلچسپی اور طرزِ بیان کے فطری بہاؤ میں تھوڑی دیر کے لئے کھو جائے اور افسانے کے اختتام پر یہ محسوس کئے بغیر نہ رہے کہ اس نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کے ایک جلوے کو بے نقاب دیکھ لیا ہے، حیات کی ایک ادا اس کے سامنے مجسّم ہو کر آ گئی ہے، کائنات کی ایک کروٹ بالکل اس کے پہلو میں دکھائی پڑی ہے اور وہ حقیقت کے ایک بھید کو جان چکا ہے۔ اس افسانہ پروری کا تقاضا ہے کہ ایک طرف تو زندگی کی ٹھوس تصویریں پیش کی جائیں اور دوسری طرف زبان و بیان بالکل واضح اور شفاف ہو۔

اس اعتبار سے افسانہ نگاری کا نیا تیور کچھ امید افزا نظر نہیں آتا۔ یہاں بھی وہی مغرب بالخصوص انگریزی کی نقالی میں ایک چیز چل رہی ہے جس کو اسٹریم آف کونشس نس کہا جاتا ہے اور اس کا ترجمہ "سیلابِ شعور" سے کیا جا سکتا ہے۔ اس تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ خیال کو بالکل آزاد چھوڑ دیا جائے، شتر بے مہار کی طرح، تاکہ یہ زمین و آسمان کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک جہاں چاہے چلا جائے اور جس گوشے کی خبر چاہے اڑا لائے، کسی کی خلوت میں گھس جائے یا کسی کے پیٹ میں اتر جائے۔ یہ آوارہ خیالی اور بے تکلفی اور کچھ بھی ہو افسانہ نہیں ہو سکتی۔ اس کو آپ چاہیں مراقبہ کہہ لیں یا اکس رے، اور اس طرح چلتی بھی بزرگی اور مہارت کا ثبوت دیں، مگر اس ہیئتِ تحریر میں قصہ ہی غائب ہے، جو جانِ افسانہ ہے، اور اگر اس بات پر جس کا ذکر سارے فسانے میں کہیں بھی نہیں مل سکے کسی بے قصور پر افسانہ نگار ہونے کی تہمت لگائی جائے تو اس کو ستم کے سوا اور کیا کہا جائے گا؟

افسانہ نگاری کے اندر ایک اور چیز چلی ہوئی ہے، اشاریت، جس کے تحت سیدھے سیدھے ماجرا بیان کرنے کے بجائے فن کار کسی علامت یا علامت کی تشریح و تفصیل کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ انہوں نے داستانِ حیات کے ایک ٹکڑے کو بہت ہی اچھے تیز بنا دیا۔ اس مقصد کے لئے دیومالاؤں کا تمثیلی استعمال کثرت کے ساتھ کیا جا رہا ہے۔ جہاں تک قصہ ہائے پارینہ کے حوالوں کا تعلق ہے اس میں کوئی مضائقہ نہیں اور

افسانے کی ایک قسم ایلیگری بھی ہے، فیبل بھی ہے، لیکن بات وہی افسانویت کی ہے۔ آپ وسائل فن کے طور پر اشارات و علامات و اساطیر جیسں مسالے کو بھی چاہیں استعمال کریں، مگر ان کو خام مواد کے طور پر برتنا چاہیئے اور ان کی اہمیت وسائل کی حد تک ہی ہونی چاہیئے۔ انہیں بہر حال مقصود و مطلوب کا درجہ نہیں دیا جانا چاہیئے۔ اصل چیز کہانی ہے اور تکمیل شدہ ڈھانچہ کہانی ہی کا ہونا چاہیئے۔ مسالے وسائل کو آخری شکل میں افسانہ بن جانا چاہیئے، اس طرح کہ قاری کی قصے میں جذب ہو جائے، بجائے اس کے کہ وہ علامات و اساطیر بھول بھلیاں میں بھٹکتی پھرے اور اس کے بجائے کہانی کے کچھ حل طلب معمے پڑ جائیں، اور اگر کسی افسانے نے قارئین کو قصے کی جگہ صرف اشارات دے دیئے تو اس کو ہم علم و حکمت اور تصوف و فلسفہ کا ایک ذخیرہ تو شاید تسلیم کرلیں، مگر بہ سلامتی ذوق اس کو افسانہ تسلیم کرلے سکے لئے ہرگز تیار نہ ہوں گے۔

سیلانِ شعور اور اشاریت کے میلانات نے ایک ستم اور یہ کیا ہے کہ ماجرا (پلاٹ) کی فنی اہمیت کو کم کر دیا ہے اور اس وقت بے ماجرا (پلاٹ لیس) افسانوں کا بھی ایک رجحان چل نکلا ہے اس قماش کے افسانے شاعری میں نظم آزاد کی نظیر ہیں، یعنی ان کے اندر فن کا بنیادی پیٹرن ہی) غائب ہے اور یہ افسانہ نہیں نفیِ افسانہ کا کھلا ثبوت ہیں، بغیر ماجرا کہانی ویسی ہی ہے جیسے بے قافیہ و ردیف بلکہ بے وزن شعر، اس کو افسانہ کہنا ایک تکلف کر دیا ایک شاعرانہ مبالغہ

ہے۔ جب ماجرا ہی نہیں تو افسانہ کیا؟ اس کو انشائیہ کیوں نہ کہیے؟

افسانے کی ایک اور چول آج کل ڈھیلی ہو رہی ہے اور وہ ہے وحدتوں کا نظام۔ اس سلسلے میں میں سمجھتا ہوں کہ وحدتوں کی سخت گیر پابندی بہت ضروری نہیں، اس میں ڈھیل کی پوری گنجائش ہے، اس بنیادی شرط کے ساتھ کہ وحدتوں میں جو بھی تصرف ہو، افسانے کا وحدانی تاثر بہرحال قائم رہے، ایک افسانے میں حیات کے ایک ہی جلوے کی نقاب کشائی ہو، یہ نہ ہو کہ ایک افسانہ داستان امیر حمزہ یا طلسم ہوش رُبا کے متنوع اثرات کا ایک مختصر نمونہ بن جائے، ورنہ اس کے لئے بجائے مختصر افسانہ کے کوئی اور نام تجویز کرنا پڑے گا۔

افسانے کی پالیدہ تر شکل ناول کے متعلق کئی ایک باتیں وہی کہی جا سکتی ہیں جو افسانے کے بارے میں کہی جا چکیں۔ ان کے علاوہ اردو ناول کے متعلق ایک عام بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں فنی اوصاف کے حامل ناول اتنے کم لکھے گئے ہیں کہ اس صنف کے معیار و اقدار کی تعین ذرا دشوار ہے۔ پھر بھی حالیہ برسوں میں جو چند اہم کوششیں سامنے آئی ہیں ان کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے ادب میں ناول کا مسئلہ افسانے سے کم پیچیدہ نہیں۔ قرۃ العین نے "آگ کا دریا" لکھا، جس میں سارا زور فلسفہ طرازی اور اساطیر آفرینی پر ہے اور اس کی تکنیک وہی سیلانِ شعور ہے۔ اس کو میں اپنے ملک کی ایک دلچسپ فلسفیانہ بلکہ اساطیری سرگزشت کہہ سکتا ہوں،

مگر اس کو ایک ناولِ کامل کہنے میں مجھے بہت تامل ہے، اور اگر
اس کو اُردو کا عظیم ترین ناول بعض حلقوں میں کہا جاتا ہے، تو
اس کا ایک ہی مطلب ہے، وہ یہ کہ اُردو میں ناول نگاری کی
کی سطح ابھی اتنی نیچی ہے کہ "آگ کا دریا" جیسی تخلیق ہی عظیم ترین
ہے، اسی عظیم ترین ناول کی ایک خام نقل جمیلہ ہاشمی کی "تلاشِ
بہاراں" ہے، جس کی سب سے بڑی خوبی اس کا طول ہے۔ اس
کے علاوہ کچھ حسرتیں اور تمنائیں ہیں اور کچھ نیم فلسفیانہ تفکرانہ۔
ان دونوں ناولوں کے احساسات ہی کو عبداللہ حسین نے "اداس
نسلیں" میں اپنے طور پر منعکس کیا، اس اہم فرق کے ساتھ کہ انہوں
نے سیلانِ شعور کے بجائے اپنے ناول کو ایک مستحکم و منضبط پلاٹ
پر استوار کیا اور اس طرح ماجرا کی پوری دلچسپی برقرار رکھی۔
ہیئت کے اعتبار سے یہ ناول اپنے پیش رووں سے بہتر ہے،
اگرچہ اس کی فکر بہت معمولی ہے اور اس کے احساسات میں بھی
دوسرے ناولوں کی بازگشت ہے۔ شوکت صدیقی کی "خدا کی
بستی" بس عجیب واقعات کا ایک تسلسل ہے، جس میں قصے
کی معمولی دلچسپی کے علاوہ کوئی دوسرا کمال ظاہر نہیں ہو سکا ہے۔
ان سب ناولوں کی ایک مشترکہ خصوصیت قنوطیت اور تشاؤم
ہے۔ ان کے افق پر ہمہ دم سیاہ تاریکی چھائی رہتی ہے اور انسانیت
کے تمام قافلوں کا سفر اندھیرے ہی اندھیرے ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی
کا یہ مطالعہ بالکل یک طرفہ اور سراسر ناقص ہے۔ اس میں حقیقت

وصداقت کا فقدان ہے اور اس لئے فن کا ایک یکسر غیر متوازن تصور پایا جاتا ہے۔

ڈراما نگاری ہمارے ادب میں سب سے کم مقدار اور نابالغ صنف ہے۔ اس کے نمونوں کا کیف وکم ابھی اس قابل نہیں ہوا ہے کہ اس پر کوئی باعتبار تنقید کی جائے۔ یہ صنف ابھی زیر تعمیر ہے۔ اس لئے اس کے رجحانات و تصورات پر بحث قبل از وقت ہوگی۔

انشائیہ نگاری کا مسئلہ بھی ڈراما نگاری ہی کی مانند ہے۔ رشید احمد صدیقی اور پطرس بخاری نے جہاں اس صنف کو چھوڑا تھا، اس سے آگے ایک قدم بھی نہیں بڑھایا جا سکا بلکہ قدم بہ قدم کی بھی بات نہیں ہو سکی۔ طنز و مزاح کے سلسلے میں البتہ کچھ کوششیں قابلِ لحاظ قسم کی ہوئی ہیں۔ احمد جمال پاشا، تخلص بھوپالی اور ملا ابن العرب مکی نے نثر میں طنز و مزاح کے کچھ نئے پھول کھلائے ہیں، مگر پھر بھی معاملہ شوکت تھانوی اور انجم مانپوری سے آگے نہیں بڑھ سکا بلکہ ابھی ان کے برابر بھی نہیں ہے۔ ہاں نظم میں ضرور اکبر الہ آبادی کی عظیم روایت میں کچھ توسیع ہوئی ہے۔ اس توسیع کے سلسلے میں سرِ فہرست نام رضا نقوی واہی کا ہے۔

دورِ جدید کی اردو تنقید اصنافِ ادب کی ابتری کی عکاسی ہے۔ ربع صدی پیشتر تنقید میں مارکسی اور پھر نفسیاتی تجزیے کا بازار گرم تھا۔ یقیناً یہ دونوں مکاتب تنقید بے حد ناقص تھے اور

انہوں نے تنقید کے نام پر معاشیاتی سیاست اور مریضانہ جنسیت
کو فروغ دیا اور ادبی تخلیقات کے منحرف تجزیے پیش کیے، ایک
نے فنِ لطیف میں مادی جنگ و جدل کے نفوذ کی کوشش کی اور
دوسرے نے لاشعور کی الجھنیں ڈالیں۔ مارکسیت ہو یا فرائڈیت،
ان کے ذریعے آدمی کے معاشیات یا اعصاب کا مطالعہ تو کسی نہ
کسی رنگ میں ہو سکتا ہے، مگر سوچنے کی بات یہ ہے کہ انسانی زندگی
میں صرف معاشیات و اعصاب ہی تو سب کچھ نہیں اور نہ درحقیقت
ایسا ہے کہ یہ چیزیں وجودِ انسانی کے اعلیٰ ترین عناصر ہوں، بلکہ اعلیٰ
انسانیت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ دونوں ہی چیزیں آدمی
کی کمزوریاں ہیں، لہٰذا کسی فن کا مطالعہ کمزوریوں کی بنیاد پر کرنا
بالکل غیر منطقی اور غیر علمی ہے، الا یہ کہ مقصد کمزوریوں کو استعمال کرنا
ہو۔ زیادہ سے زیادہ مارکس کے معاشی نقطۂ نظر اور فرائڈ اور
اس کے رفقاء و تلامذہ کے نفسیاتی نقطۂ نظر کو ادبی مطالعے کے خام
مواد کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے وہ بھی صرف ان کے موضوعات کے
عمومی مضمرات کی حد تک اور ایک بہتر و برتر، کامل و اکمل نقطۂ نظر
کے ماتحت۔ بہرحال، مارکسیت اور فرائڈیت کی لہریں جدید ادب کے صرف
ایک طبقے میں اب تک چل رہی ہیں۔ ان کے علاوہ اور ان سے کچھ زیادہ
رائج اور تازہ تر رجحانات وہ ہیں جو سرے سے کسی ضابطۂ فکر اور نظام
تخیل کو مانتے ہی نہیں، بلکہ ان کا مابہ الامتیاز ایک قسم کی بے فکری اور
بے خیالی ہے۔ چنانچہ یہ رجحانات زیادہ تر شخصی تاثرات اور لفظی

موڈرنگافیوں پر رہتے ہیں اور اس معاملے میں بھی اسی رجحان کے حاملین کے یہاں کسی ہم آہنگی اور اصول پسندی کا سراغ نہیں ملتا، چنانچہ ان کی تنقیدوں میں کسی معیارِ نقد و نظر کا فقدان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ لوگ صرف رائیں اور فتوے صادر کرتے ہیں، القاب و خطابات عطا کرتے، نعرے لگاتے، فقرے چست کرتے اور پھبتیاں کستے ہیں۔ ان لوگوں کی ایک اور علت بے موقع، بے محل، غیر ملکی اور بازی مفکرین کی تشریحات کبھی باحوالہ اور کبھی بے حوالہ پیش کرنا ہے۔ اسی طرح یہ حضرات اپنی بحثوں میں دلیلیں، منطقی دلیلیں دینے کی بجائے محض حجت یا ہٹ میں دلیل (بہ پائے مجہول) کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سطحی اور یکسر غیر علمی انداز کو تنقید نہیں کہا جا سکتا، اس میں نہ تو مطالعے کی وسعت ہے، نہ تفکیر کی گہرائی اور نہ دانش وری کا توازن، جو تنقید کے ضروری خصائص ہیں۔ لہٰذا اس نام نہاد تنقید کو ہم زیادہ سے زیادہ تبصرہ کہہ سکتے ہیں، یا پھر نکتہ چینی کہیے اور وہ بھی تیسرے درجے کا تبصرہ اور نکتہ چینی، جس کا مقصد علم و ادب کے ساتھ ہولی کھیلنے کے سوا کچھ بھی نہیں۔

یہ ہے جدید ادبی مسائل کا ایک مختصر اور عمومی جائزہ۔ میں نے اس جائزے میں خاص کر اپنے جدید ادب کی دکھتی رگوں کو چھیڑا ہے۔ تاکہ اہلِ نظر صورتِ حال کی نزاکتوں سے پوری طرح آگاہ ہو کر آج ادب کی ہر صنف میں منفی اور تخریبی میلانات سے بچ کر مثبت اور

تعمیری خطوط پر ذوق و شعور کی پرورش کا سامان کریں۔ میں یہ مانتا ہوں کہ:

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

لیکن میں ساتھ ہی یہ بھی منوانا چاہتا ہوں کہ:

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیلِ کم نظری قصۂ جدید و قدیم

اس پوری بحث کا خلاصہ اور منشا میرے نزدیک یہ ہے کہ ادب کی سالمیت اور فروغ اشتراکیت اور جدیدیت کسی کی بھی انتہا پسندی میں نہیں ہے، بلکہ اس کے لئے ایک اعتدال اور توازن درکار ہے، فکر و فن، مواد و ہیئت، موضوع و اسلوب اور اندازِ نظر و ابلاغ کا توازن۔ یہ توازن جس طرح بھی بروئے کار آئے ہمیں اسے تلاش اور حاصل کرنا ہے۔ یہ توازن اس وقت پوری دنیا کے ادب میں مفقود ہے۔ لہٰذا اردو ادب کو یہ چشمہ اپنی ہی زمین کھود کر نکالنا ہے۔ تلاش کے لئے دیارِ غیر کی دریوزہ گری لاحاصل ہے۔

فیض کی شاعری

(۱) فیض کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی جدیدیت[*] ہے۔ یہ بات دیکھنے میں بہت معمولی ہے۔ لیکن اس کے مضمرات سے آگاہی اتنی ہی کم ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ جدیدیت فیض کا کوئی سوچا سمجھا ہوا مسلک نہیں، یہ ان کا فطری مزاج ہے، انہوں نے اپنے زمانے کے عناصر کو جذب کرلیا ہے، آج کے آدمی کی پیچیدہ نفسیات کا واضح عکس فیض کے کلام میں ملتا ہے۔ اس کے اعصاب و اعضا کی تمام دھڑکنیں اس میں مترنم ہیں، یہ اُردو شاعری میں عصر حاضر کا ارغنون بن گیا ہے۔

جدید ذہن، فیض جس کی ترجمانی کرتے ہیں، بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں اُبھرا، یعنی دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ، جب ایک خلفشار کا درد اور دوسرے کا اندیشہ لوگوں کے حواس پر طاری تھا اور خطرات کی دھوپ سے تلملاتے ہوئے انسان ہلکے سے ہلکے سائے کی طرف لپک رہے تھے۔ ایک بیچارگی کا احساس اور

---

[*] یہ مضمون لکھا گیا تھا اس وقت یہ لفظ مروجہ معنی میں کم ہی استعمال ہوتا تھا۔ ح۔م

سہاروں کی جستجو شدید تھی، گرد و پیش کی غیر یقینی کیفیت نے پناہ گاہوں کی تلاش پر مجبور کر دیا تھا۔ گزشتہ پر واماندگی، موجود سے ناآسودگی اور آئندہ کے لئے حسرت، جدید انسان کا ذہنی سرمایہ یہی کچھ تھا۔ دوسری جانب، حالات کی کرب ناکیوں سے نجات کی فکر بھی لاحق تھی۔ رائج نظام حیات کی برہمی اور فرسودگی کا احساس بہت شدید تھا۔ تلافیٔ مافات کے لئے نئے نظام کی طلب بھی ویسی ہی تھی۔ لیکن سیاسی شعور کی یہ ساری تڑپ ایک خلا میں تھی۔ کوئی ایسا صحیح نظام اجاگر نہیں تھا جو سرمایہ داری اور جمہوریت کے نقائص کی تلافی کر سکے۔ مگر قدرت کے کارخانے میں خلا محال ہے۔ خانۂ خالی میں کوئی نہ کوئی بیٹھ ہی جاتا ہے۔ نتیجۃً اشتراکیت کا نیا نعرہ پس ماندہ ممالک کے نوجوانوں کو بہت پسند آیا۔ چنانچہ اس دور کے تشنۂ کام ذہن کی جو خواہش تھی وہ مارکس کی اشتراکیت کے ساتھ ہی ساتھ فرائڈ کی جنسیت سے بھی مرکب تھی۔ اس لئے کہ اشتراکیت کا مطمح نظر صرف جسم کی سیرابی ہے۔ چنانچہ روح کی شادابی کے لئے لوگ جنس کی نفسیاتی تسکین کی طرف مائل ہوئے۔ حالانکہ جنس بھی درحقیقت ویسی ہی مادی ہے جیسے غذا، لباس اور مکان۔ لیکن اشتراکیت پسند معاشی آسودگی کے ساتھ نفسیاتی تسکین کے آگے سوچنے سے قاصر تھے۔ نفس ان کے نزدیک اعصاب سے کوئی مختلف چیز ہی نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اشتراکی نظام میں زندگی کا ایک خانہ، اہم ترین

خانہ ہمیشہ خالی رہتا ہے ۔ اور اپنے آرزومندوں کے دل میں مستقل داغِ تمنا چھوڑ دیتا ہے ۔

اس سیاسی پس منظر میں، اصل قابلِ لحاظ چیز دراصل وہ اضطراب جستجو، آرزو اور وہ کیفیت ہے جو قلب و روح میں جاگزیں ہو گئی ۔ انسان کی شخصیت سالم نہیں رہی، اس میں انقسام اور انتشار پیدا ہو گیا۔ محرومیوں اور ناآسودگیوں نے ہر دل کو محشرزار کر دیا۔ ہزاروں خواہشیں اور تمنائیں سینے میں دبی، دبی سسکنے لگیں ۔ اس صورتِ حال کا لازمی نتیجہ ذہنوں میں رومان اور انقلاب کا امتزاج تھا۔ شکست خوردہ شعور ایک طرف ملاؤں درباب کی جانب لپک رہا تھا تو دوسری طرف شمشیر و سناں کے تقبیل کو بھی چھوڑنا نہیں چاہتا تھا۔ پہلی صورت باعثِ تسکین تھی تو دوسری نجات کے لئے ضروری معلوم ہوتی تھی۔ عقل دار کی طرف بلاتی تھی، تو دل کوئے یار میں بسا ہوا تھا۔ دماغ و دل، جذبہ و فکر میں کشمکش برپا تھی۔ غمِ عشق اور غمِ روزگار کی یہ باہم آویزش ہماری نسل کے نمائندہ شاعر فیض کے یہاں بے حد نمایاں ہے (ان کے کلام میں رومان و انقلاب کی چاندنی اور دھوپ ایک دوسرے سے دست و بگریباں ہیں ۔

دل کے ایواں میں لئے گل شدہ شمعوں کی قطار
نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے
حسنِ محبوب کے سیال تصور کی طرح

اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے لپٹائے ہوئے)

عایتِ سود و زیاں، صورتِ آغاز و مآل
وہی بے سود تجسس وہی بے کار سوال
مضمحل ساعتِ امروز کی بے رنگی سے
یادِ ماضی سے غمیں، دہشتِ فردا سے نڈھال

تشنہ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں
سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں
اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں
دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں
اور اک الجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس، چاکِ گریباں کی تلاش

(ہم لوگ)

(محبت و سیاست کی یہ کشاکش فیض کے تمام ہم عصروں میں مشترک ہے)
(اسی لئے ترقی پسند تحریک انقلابی سے زیادہ رومانی محسوس ہوتی
ہے) بہر حال، اس کشمکش کا بہترین اشاریہ مجروح سلطانپوری
کا یہ شعر ہے:

جنوں کی نہ صرف آشنا کہ اک گوشۂ پیرہن تک ہے
قدِ گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

فیض بھی دعوی کرتے ہیں ۔

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں — جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

انہوں نے دو عشق کے عنوان سے " ساقی گل فام" اور " لیلائے وطن" باری باری دونوں کے ساتھ اپنی والہانہ شیفتگی کا یہ جرأت مندانہ اظہار بھی کیا ہے ۔

اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل
ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغ ندامت

لیکن اس دعوے کی دلیل میں فیض کے یہاں کوئی واضح اور قطعی انتقال ذات سے جماعت تک نہیں ملتا ، ان کا نہ صرف اس معاملے میں یکسو نہیں ۔ ان کا شعور تاملات و تذبذبات کی آماجگاہ ہے وہ ہنوز فیصلہ نہیں کر پائے ہیں کہ ان کا صحیح سمت اور راہ کیا ہے (جسم کے دل آویز خطوط یا زمانے کے دکھ ؟ وہ بار بار جاناں کو چھوڑ کر دوراں کی طرف بڑھتے ہیں لیکن نہ صرف یہ کہ مڑ مڑ کر دیکھتے جاتے ہیں بلکہ پلٹ بھی پڑتے ہیں ، پھر بڑھتے ہیں اور پھر پلٹتے ہیں ۔ .... چنانچہ ان کی شاعری ٹوٹے پھوٹے پیمانوں کا ایک ڈھیر ہے :

" جام مرا تو یہ شکستہ ، تو یہ مری جام شکستہ "

" مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ "

اس بند پر نیا عہد ہوتی ہے :

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

پھر موضوع سخن یوں متعین ہوتا ہے:

یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کم بخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

روحان اور انقلاب کی یہ آویزش پہلے مجموعۂ کلام "نقش فریادی" تک محدود نہیں۔ دوسرے مجموعے "دست صبا" کے اوائل اور تیسرے مجموعے "زنداں نامہ" کے اواخر تک یہ کشاکش چلی گئی ہے۔ فرق صرف اس قدر واقع ہوا ہے کہ اب دو مستقل نظمیں ایک دوسرے کی مخالف نہیں ملتیں، ایک ہی نظم کے اندر دو مخالف میلانات ملتے ہیں، اسی طرح کہ شاعری کی زبان انقلاب وانقلاب کا نعرہ لگا رہی ہے، لیکن دامن دل رومان کی طرف کھنچ رہا ہے۔ "مرے ہمدم، میرے دوست" کا موضوع تو یہ ہے:

نغمہ جراح نہیں، مونس و غمخوار سہی
گیت نشتر تو نہیں، مرہم آزار سہی
تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا

لیکن شعروں میں صورت کچھ اس قسم کے جذبات ہیں:

جیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت میں پگھل جاتے ہیں
کیسے اک چہرے کے ٹھہرے ہوئے مانوس نقوش
دیکھتے دیکھتے یک لخت بدل جاتے ہیں
کس طرح عارضِ محبوب کا شفاف بلور
یک بیک بادۂ احمر سے دہک جاتا ہے
کیسے گلچیں کے لئے جھکتی ہے خود شاخِ گلاب
کس طرح رات کا ایوان مہک جاتا ہے

یہ گہری لذتیت، "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کا بھی مرکز ثقل ہے:

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے
سولیوں پر ہمارے لبوں سے پرے
تیرے ہونٹوں کی لالی لپکتی رہی
تیری زلفوں کی مستی برستی رہی
تیرے ہاتھوں کی چاندی دمکتی رہی

گرچہ عزم یوں ہے:

کس کو شکوہ ہے گر شوق کے سلسلے
ہجر کی قتل گاہوں سے سب جا ملے

ایسی نظموں میں رومان اور انقلاب کی باہمی نسبت تشبیب اور گریز کی نہیں، واقعتاً رومانی تشبیب کی صدائے بازگشت انقلابی گریز پر ایسی محیط رہتی ہے کہ گریز کے الفاظ جیسے ہجا ختم ہوتے ہیں، تشبیب کے معانی از سر نو حافظے پر اجاگر ہو جاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ "ہونٹوں کی لالی"، "زلفوں کی مستی" "ہاتھوں کی چاندی" کے شوخ نقوش کے اوپر "ہجر" اور "قتل گاہوں" کے عکس جم نہیں پاتے۔ فیض کے دل پر یہ احساس ہمیشہ رہا ہے

آہ میں اور تیری چاہ نہیں!
اس تصنع سے تھک گیا ہوں میں

("پیام تجدید" نقش فریادی)

(فیض کے اجتماعی شعور میں الجھن اور تضاد کا سرچشمہ ان کے نصب العین کی مادیت ہے۔ ان کے پیش نظر زندگی کا منتہائے مقصود جسم کی راحت اور حواس کی تسکین ہے، چنانچہ انقلاب اسی رومانی مقصد کے حصول کا وسیلہ ہے۔ غم روزگار، وصال محبوب کی راہ میں رقیب بن کر حائل ہو گیا ہے۔ عاشق اس سے جلد از جلد نپٹ کر اپنی عشرتوں کے لئے فارغ ہو جانا چاہتا ہے۔ لیکن ایسے زبردست رقیب سے پنجہ کشی کے لئے ہمہ وقتی جدوجہد درکار ہے، جس کا عرصہ کافی طویل ہو سکتا ہے۔ عاشق بیتاب کو اتنے طویل انتظار کا تصور ہی جانکا

محسوس ہوتا ہے قدرتی طور پر دردِ فراق اور آرزوئے وصال کے درمیان کشمکش برپا ہو جاتی ہے، جہاں تخیل دو گونہ عذاب میں مبتلا ہے، لب اور صلیب کے بیچ وہ معلق ہو جاتی ہے، کبھی ادھر اور کبھی اُدھر "چند روز اور مری جاں" فیض کی اس ذہنی چپقلش کی قطعی نشان دہی کرتی ہے۔

دل کی بے سود تڑپ، جسم کی مایوس پکار
چند روز اور مری جاں! فقط چند ہی روز

اس بے سود تڑپ اور مایوس پکار سے آگے اگر فیض دیکھ پاتے تو غم جان اور غم کائنات کے درمیان تفریق اور تضاد کے بجائے تطبیق اور تعاون کی ایک واضح صورت انہیں میسر آجاتی جسمانی تمناؤں کے بجائے اگر وہ روحانی ولولوں سے سرشار ہوتے تو انہیں غم روزگار، غم عشق سے کم دل کش نہیں معلوم ہوتا۔ قرار انہیں غم روزگار ہی میں مل جاتا، اور کسی دوسری جانب مڑ کر دیکھنے کی ہوس ختم ہو جاتی۔ ایسی صورت میں ذات اور کائنات کا درد و لطف ایک ہو جاتا۔

ان تحفظات کے بعد یہ کہنا چاہیئے کہ فیض کی شاعری کا رومانی پہلو نہایت دل آویز ہے۔ اس وقت وہ اردو کی عشقیہ روایت کے واحد امین ہیں۔ گوشت پوست کے معشوق (بلکہ معشوقہ) کی دل فریب اداؤں کا محسوس و معتبر بیان جس لطافت کے ساتھ ان کے یہاں ملتا ہے، اس کی مثال ہم عصر شعراء میں نہیں ملتی، جب کہ

اتنا واضح اور خیال انگیز بیان قبل کے شعراء کے یہاں مفقود ہے)
بہرحال اس تہذیب رسم عاشقی کی روایت کو جو مومن سے حسرت تک
آئی تھی فیض نے سنبھالنے اور بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ ویسے
تو محبت کا مجرد تصور ہر شاعر کے پیش نگاہ ہوتا ہے، لیکن ایک محبوب
کا مجسم تخیل، مومن، حسرت اور فیض تک محدود ہے۔ انہی ہی
فن کاروں نے بنت حوا کے جسمانی نقوش کی شاعرانہ تصویر کشی
کی ہے۔ ہمارے عہد میں اختر شیرانی اور ایک سطح پر ساحر لدھیانوی
کی عورت سے دلچسپی بہت معروف ہے، لیکن یہ حضرات
صرف عورت کے تصور میں نغمہ سنج ہیں۔ گوشت پوست کی
زندہ عورت ان کے کلام میں داخل نہیں ہو پائی ہے۔ فراق گورکھپوری
بیشک عورت کی جمالیات میں ڈوبے ہوئے ہیں لیکن وہ مریضانہ
حد تک سطحی ہیں، اور جرأت و مصحفی کی طرح معاملہ بندی پر اتر
آتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ فراق کا عشق عورت پر مرکوز
نہیں، یہ کچھ غیر فطری سمتوں میں بھی منحرف ہے۔ ان وجوہ سے
انہیں تہذیب رسم عاشقی کی روایت میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔
(فیض وصال کے شاعر ہیں، اگرچہ فراق کے موڈ میں رہتے ہیں۔
ان کے نقوش کلام پر فراق کے حرمان و یاس کا دھندلکا نہیں، وصال
کی شادکامی اور نشاط کی آب و تاب ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کا
عشق بہت لطیف اور عمیق ہے، یہ محض ان کا شاعرانہ تخیل نہیں،
انسانی جذبہ بن گیا ہے، ان کے مزاج اور رگ رگ میں بسا ہوا

ہے۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ فیض کے فن میں حواس ہی کا غالب دخل ہے، اگرچہ یہ حواس وحشی نہیں تربیت یافتہ ہیں۔ فیض ایک باذوق جمال پسند ہیں۔ نسائی حسن ان کے اعصاب پر سوار ضرور ہے، لیکن یہ خمار تو ہے ہوس انگیز ہونے کے بجائے ذہنی طور پر اس درجہ جاگزیں ہے کہ تاثر میں انتشار نہیں پیدا ہوتا، ایک جمی ہوئی، ٹھہری ہوئی کیفیت رہتی ہے۔ یہ ایپیقوریت ہے، جس میں کیف آگیں لطف ضبط اور سلیقے سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسی حسن پرستی، بوالہوسی سے ذرا بلند، آئیڈیلسٹ اہل نظر کی طرف مائل ہے۔

عاشقی میں ایسی رچاؤ کا نتیجہ ہے کہ شاعر کا عشق پھیل کر پوری کائنات پر طاری ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے اور مناظر قدرت کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ فطرت کے حسین مظاہر محبت کا محض پس منظر ہی نہیں ہوتے، محرک بھی ہو جاتے ہیں، ایک دلکش فضا تو عشقیہ استعارات سے تیار کی جاتی ہے، ایسی فضا میں لامحالہ درد عشق جاگتا ہے اور تمنائے وصال کے اشارے خود بخود ابھر جاتے ہیں۔ اس عالم میں زندگی بڑی حسین نظر آنے لگتی ہے، لیکن کیف کی تکمیل کے لئے ایک بے نام سی خلش، مبہم سی آرزو بھی ستانے لگتی ہے، کچھ ان کہے جذبے چپکے سے دل میں رینگ جاتے ہیں، جب فطرت نامکمل سی معلوم ہوتی ہے، ایک ترچھی نگاہ کسی کو ڈھونڈتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مجسم عشق کے اس ذوق کا لازمی نتیجہ ایک دائمی تشنگی

کا احساس ہے۔ فیض کا تصور وصال سے ایسا مجبور ہے کہ انتہائے کار دل کی کسک پیدا ہو جاتی ہے۔ شیریں لذتیت کا خمار ہمیشہ چڑھا نہیں رہ سکتا۔ خمیازہ اس کا قدرتی رد عمل ہے۔ نا آسودگی اور بے تابی کے احساسات اسی لئے فیض کے یہاں وافر ہیں۔ ان کی دردمندی نامرادی کا نتیجہ نہیں، شادکامی کا ثمر ہے۔ اس لئے اس میں تلخی نہیں، صرف حسرت ہے۔ فیض ایک خیالی ہجر میں، اس معاملے میں ان کا حال غالب جیسا ہے:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

فیض ایسے گرسنۂ جمال ہیں، وہ دنیا کا سارا حسن اپنے دامن میں سمیٹ لینا چاہتے ہیں:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

کلام فیض کی مستی و رعنائی اور پر کیف درد کا راز یہی ہے۔

فیض کا یہ تصور عشق یوں تو ان کی ہر تخلیق میں ابھرتا ہے لیکن سند کے طور پر درج ذیل نظموں کا حوالہ کافی ہوگا: سرود شبانہ ا و ۲، نذر، تہہ نجوم، تیں منظر، تنہائی، تمہارے حسن کے نام، زندان کی ایک شام، آئے جلیب عنبر دست۔

اسی طرح فیض کی شاعری کا انقلابی پہلو بھی خاصا اہم ہے۔ ان کی نظم رقیب سے کتنی ہی جذباتی کیوں نہ ہو اس کے یہ اشعار توجہ کش ہیں:

انقلاب زندہ باد

ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں
عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرماں کے، دُکھ درد کے معنی سیکھے
زیردستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رخِ زرد کے معنی سیکھے

اس طرح فیض کے یہاں، اُلجھا ہوا سہی، انفرادیت سے اجتماعیت تک ایک ارتقاء ہے، غم ذات بڑھ کر غم کائنات ہوا چاہتا ہے۔ فیض کسی نظریۂ زندگی کے حامل اور نظام حیات کے قائل ہوں، ان کی اجتماعی بصیرت اور احساس ذمہ داری لائق تحسین ہے۔

"مجھے کہنا صرف یہ تھا کہ حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسب توفیق شرکت، زندگی ہی کا تقاضا نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔ فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔ یہ تقاضا ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اس لئے طالب فن کے مجاہدے کا کوئی نروان نہیں۔ اس کا فن ایک دائمی کوشش ہے اور مستقل کاوش ...."

(ابتدائیہ دست صبا)

ایک مبہم سُرخی سے قطع نظر، ظلم سے تنفر، مظلوم کے ساتھ ہمدردی، بہتر زندگی کی تعمیر کا جذبہ، جذبے کی تکمیل کے لئے جرأت، ایثار،

استقلال جیسے اوصاف کی زینت ـــــ یہ قیمتی عناصر فیض کی
انسان دوستی کے متعلق کوئی شک نہیں رہنے دیتے۔ واضح ہوتا ہے
کہ فیض کیسے ہی بڑے جمال پسند اور فنکار ہوں، فکر و نظر اور
اخلاقی حس سے عاری نہیں، زندگی کے حقائق سے فرار کی بجائے
ان کی طرف بڑھنے کا حوصلہ رکھتے ہیں، بڑی بات یہ ہے کہ فیض کا
یہ سیاسی شعور قومی حدوں میں محصور نہیں، آفاقی ہے۔ وہ دور
دیسوں کے واقعات سے ویسے ہی متاثر ہوتے ہیں، جیسے اپنے
وطن کے حالات سے۔ ان کا قبلہ روس ہو یا چین، قبلہ مقامی سے
بالا ہے۔ وہ ایک نظریاتی اصول پسندی اور ایک قسم کی انسانی
اخلاقیات کے قائل ہیں اور خوبی، جو انہیں اپنے ہم خیالوں سے
بھی ممتاز کرتی ہے، یہ ہے کہ وہ پارٹی کی تنگنائے میں بالکل بند
نہیں، ذرا وسیع النظر ہیں، اگرچہ ان کا نقطۂ نظر معاشی ہے اور
وہ مفلس و مالدار کی تمیز و تفریق بھی کرتے ہیں۔ اس محدود نظری
کے باوجود، ان کی انسانی ہمدردیوں کا جو انداز اشعار میں رونما
ہوا ہے وہ مخلصانہ ہے، بہرحال، انسانیت کو طبقات و ملتوں میں
بانٹ کر ان کے درمیان تصادم یا سرد جنگ کا تصور انسانیت عامہ کے
لیے کچھ امید افزا نہیں۔ اصلاح و ارتقا کی بنیاد کشمکش پر نہیں،
تعاون پر استوار ہوتی اور پائدار رہ سکتی ہے۔ انسانی بہبود یکطرفہ
سے ردعمل نہیں ہو سکتی، اس کے لئے خلق خدا کے تمام افراد اور
طبقات کے درمیان بلاتمیز اخوت و محبت درکار ہے۔ فیض اسی

حقیقت کے گرچہ رمز شناس نہیں، "مطلق الحکم شیرازۂ اسبابہ" کے خلاف ان کے ردِ عمل میں شدت کے باوجود تلخی کا احساس عموماً کم ہوتا ہے۔ ایک ایسے حساس شخص کے یہاں یہ بات غیر معمولی ضبط کی مظہر ہے جو عمر عزیز کے کئی سال زندانوں میں گنوا چکا ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ چند مستثنیات کو چھوڑ کر، فیض بڑی اولو العزم سنجیدگی کا ثبوت دیتے ہیں:

منظور یہ تلخی، یہ ستم ہم کو گوارا
دم ہے تو مداوائے الم کرتے رہیں گے
میخانہ سلامت ہے تو ہم سرخیٔ مے سے
تزئینِ در و بامِ حرم کرتے رہیں گے

فیض کی سیاسی شعور کی نمائندہ نظمیں یہ ہیں۔ "سوچ" "رقیب" "اے دل بیتاب ٹھہر" "سیاسی لیڈر کے نام" "صبح آزادی" "ایرانی طلبا کے نام" "نثار میں تیری گلیوں پہ" "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" "ملاقات" "اے روشنیوں کے شہر" "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" "دو عشق" "یہ فصل امیدوں کی ہمدم"۔

فیض کی سیاست محبت گزیدہ ہے، ٹھیک جس طرح ان کی محبت سیاست گزیدہ ہے۔ ان دو عشقوں کے میل تال سے جو گنگا جمنی کیفیت بروئے کار آتی ہے وہ جدید ذہن کا انتشار ہے۔ مخلوط معاشرت سینما اور رقص و سرود کی کثرت کے باعث آج کا نوجوان طبعی طور پر رومان زدہ واقع ہوا ہے، لیکن سنگین حالات کا

فشار اسے انقلاب پر بھی اُبھارتا ہے:

چناں قحط سالی شد اندر دمشق   کہ یاراں فراموش کردند عشق

چنانچہ کبھی تو وہ یہ سوچتا ہے:

راہِ طلب آسان ہوئی ہے زلف و مژہ کے سائے سائے
(جگر)

اور کبھی یوں پکار اٹھتا ہے:

میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب
(جوش)

اقبال نے اس دور کے آغاز ہی پر کہہ دیا تھا:

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اور اس کے ساتھ تنبیہ بھی کی تھی:

جب تک نہ زندگی کے حقائق پہ ہو نظر
تیرا زجاج ہو نہ سکے گا حریفِ سنگ

نئی نسل سماجی احوال کے سبب عورت کو تو اپنے دوش شعور سے اتار نہ سکی لیکن اس کو یہ احساس ضرور ہو گیا کہ

مشیشوں کا مسیحا کوئی نہیں

فیض کی شاعری میں گہری انسانیت کے ساتھ یہ احساس نہایت شدت کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ انہوں نے محبت اور سیاست کو ایسا شیر و شکر کیا ہے کہ اس آمیزے کی دو آتشہ چاشنی آج کے انسان کے کام و دہن کو بے اختیار اپیل کرتی ہے فیض کبھی ہی نفیہانہ باتیں کریں،

، ان کا ہمیشہ زاہدانہ ہوتا ہے۔ کسی قیامت کا ذکر چھڑے، بات پہنچے گی محبوب کی جوانی تک، عشق کی کسی حقیقت کا بیان ہو، مرکز حوالہ حسن ہی کی ذات ہوگی:

بجھا جو روزن زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہوگی
(نثار تیری گلیوں پہ)

(فیض کا فن چونکہ ان کے ہی مزاج کا آئینہ دار ہے۔ اس لیے اس کا رنگ بہت شوخ ہے، لیکن آہنگ انتہائی نرم ہے۔ فیض کی رفتار میں تندی نہیں لیکن گفتار میں بڑی تابانی ہے۔ لے دھیمی اور آنچ گرم ہے۔ فیض کے الفاظ وتراکیب میں سودا کی شوکت و صلابت ہے، لیکن لہجے سے میر کا سوز و گداز مترشح ہوتا ہے۔ اصل میں وہ اقبال کے نقوش کلام سے بہت متاثر ہیں، مگر فطرۃً ذوق نغمہ ان کی اپنی ہے۔ اس لیے ان کے یہاں آہستگی و پیراستگی کے باوصف ایک دلنواز معصومیت کا احساس ہوتا ہے)

بہرحال فیض کے یہاں فطری رنگینیٔ خیال کے ساتھ نفاست بیان کا اہتمام بھی ہے۔ وہ حسن معنی کے نکھار کے لیے شاطلی کی ضرورت سمجھتے ہیں۔ فیض کی جمالیاتی حس حسن سوگوار کو بھی آراستہ دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ حسن کی دل آویزی کے لیے سج دھج کو بھی ایک

ضروری عنصر خیال کرتے ہیں۔ دراصل فیض کے احساس جمال میں پھیلی گی پائی جاتی ہے۔ وہ معانی کا ادراک سادہ طور پر کبھی نہیں کر سکتے۔ ان کے تخیل پر نقوش ہمیشہ استعارے کنائے کی صورت میں نازل ہوتے ہیں۔ ہر مفہوم اپنا رنگین پیرہن لے کر ابھرتا ہے۔ تصور کی وادی سرموسم میں گل پوش رہتی ہے، بات یہ ہے کہ فیض کے تاثرات میں حسیت اور تجسیم کو بہت دخل ہے۔ مجرد تصورات نام کی کوئی چیز ان کے یہاں نہیں۔ جو خیال بھی وہ پیش کرتے ہیں اس میں لامسہ، باصرہ، سامعہ، ذائقہ اور شامہ کی کوئی نہ کوئی کیفیت یا ملی جلی کیفیات ضرور موجود رہتی ہیں۔ فیض کے حاسے بڑے ارفع ہیں۔ اس لئے حیات کی مہک اور لہک ان کے کلام میں رچی ہوئی ہے۔ چنانچہ یہ رچاؤ رنگ برنگ تشبیہیں اختیار کرتا رہتا ہے۔

یہ تشبیہیں اکثر یار کی قامت و قبا سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ فیض کی گہری جنسیت انہیں بار بار عارض، چہرہ، رخسار، دست و لب، بازو و کنار، زلف و کاکل، پیرہن اور آنچل وغیرہ کی یاد دلاتی ہے۔ وہ ہر شعور کو ایک تصور سے سمجھنے کے عادی ہیں۔ خیال کے اجزاء ان کے تخیل میں اعضاء کی صورت منتقل ہوتے ہیں:

صبح پھوٹی تو آسماں پہ ترے — رنگ رخسار کی پھوار گری

رات چھائی تو روئے عالم پر — تیری زلفوں کی آبشار گری

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام

موسم گل ہے تمہارے بام پہ آنے کا نام

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہل ہوس
مدحِ زلف و لب و رخسار کروں یا نہ کروں

فیض کا رنگ کلام کچھ اسی قسم کے جمیل و لذیذ نقوش سے بنتا ہے۔ اس نوعیت کے الفاظ ان کے اشعار میں بکثرت استعمال ہوتے ہیں: گلاب، حنا، چاندی، چاندنی، بام، رقص، لے، نغمہ، گلزار، مہتاب، گلنار، شفق، بہار، شمع، مشعل، چراغاں۔ اس سے دو نکتے دریافت ہوتے ہیں: دل کی آگ اور داغ کی روشنی۔ فیض کے یہاں نور اور اسکے متعلقات کے وفور سے ان کے ذہن کی شوخی نشاط پسندی کا اندازہ بھی ہوتا ہے، حالانکہ مزاجاً وہ حسرت و افسردگی کی طرف مائل ہوتے رہتے ہیں۔ واضح ہو کہ فیض کے ذہن و مزاج منقسم ہیں۔

(چنانچہ رنگ کی شوخی کے باوصف فیض کی آواز میں کچھ جلن اور بے مہر گھلاوٹ محسوس ہوتی ہے۔ اسی لئے ان کے یہاں استغراق سے زیادہ وقار ہے، مسرت کے ساتھ ساتھ متانت ہے: ان کے آہنگ میں دستِ صبا کی نرمی ہے۔ کوچہ یار ہو یا گلستان وطن سے یہاں ہر حال میں جوئے نغمہ خواں کی لطیف روانی قائم رہتی ہے۔ بادِ نسیم کی سی نرم خرامی کا لطف ملاحظہ ہو:-

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

"ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیمِ صبح وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے"

ادھر تقاضے ہیں مصلحت کے ادھر تقاضائے دردِ دل ہے۔
زباں سنبھالیں کہ دل سنبھالیں، اسیر ذکرِ وطن سے پہلے

کیسی غنائیت .... اور کیسی تعبیریں سے اور خواب آور رنگ بھی،
ہر تلازمہ کا عجیب امتزاج ہے۔

فیض کی شاعری اشارہ و علامت سے مملو ہے۔ فنی اعتبار سے یہ ایمائی انداز بڑا کارگر ہے۔ تلخ سے تلخ بات کہتے ہوئے بھی ذہن نہیں بگڑتا اور تیر نشانے پر بیٹھ جاتا ہے۔ فیض نے سیاسی پہلو سے اصحابِ اقتدار پر زبردست طنز کئے ہیں، لیکن بات پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچی، اور وقار نے ہمیشہ ایک لطیف قسم کی تہذیبی بر قرار رکھی ہے۔ اسی لئے فیض کا دار بجیر پور اور کار گر ہے، حالانکہ انہوں نے ایک لمحہ کے لئے بھی شعریت کو ملتوی نہیں کیا۔ ان کا آلۂ جراحت شمشیر نہیں نشتر ہے۔

فیض کے اظہار کی یہ ریودگی اور نزاکت اس تغزل کی آئینہ دار ہے، جو ان کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل ہو یا نظم

دونوں ہیئتوں میں فیض ایک عاشق کی حیا و حجاب کے ساتھ بات کرتے ہیں، اظہارِ مدعا میں واشگاف نہیں ہوتے، بڑی رازداری سے بولتے ہیں۔ اشاروں کنایوں سے اپنا مطلب واضح کرتے ہیں۔ ترسیلِ خیال کے اس نہج نے فیض کو اقبال کے بعد دوسرا اہم ترین شاعر بنا دیا ہے۔ فیض کے پاس کہنے کی کچھ نئی اور انوکھی باتیں تھیں، خالص ذاتی واردات اور تازہ ترین تاثرات و تجربات تھے، ایسے تاثرات و تجربات جن سے سابقہ ماقبل کے اردو شعراء کو نہیں پڑا تھا۔ اس انفرادیت کے اظہار کے لئے فیض نے فن میں بغاوت کے بجائے روایت کو اختیار کیا۔ وہ راشد اور میراجی کی طرح نہاں خانۂ ذات کی بھول بھلیوں میں نہیں پڑے۔ مجاز اور ندیم کی طرح انہوں نے منفرد طریقے پر مستعمل الفاظ و نقوش کی تجدید، انہیں نئے مفہوم اور رخ دینے کی کوشش کی۔ اس طرح اردو شاعری کی فنی روایات میں کچھ توسیع، اضافہ اور ارتقا ہوا، رند، محتسب، مے خانہ، صیاد و بلبل، کنجِ گلچیں، بوئے گل، وصال و فراق، خار و خس، سرو و سمن، ساغر و صہبا، رقیب و عاشق، دار و مقتل، برق و آشیاں، سبھی بکار آئے۔

اسی توسیعی عمل سے وابستہ کلامِ فیض کی تازگی و شگفتگی ہے۔ انہوں نے ادبی روایت اور لسانی و صوتی موزونیت کا لحاظ کرتے ہوئے تراش و خراش اور وضع و ایجاد سے بھی کام لیا ہے۔ بعض ترکیبیں جو انہوں نے تخلیق کی ہیں، مثلاً عقدۂ دست، بہار شمائل،

سست موج، وہ غالب کی تراکیب گل فروش، جنت نگاہ، فردوس گوش وغیرہ، سے کم حسین اور خیال انگیز نہیں۔ اس خلاقانہ اختراع سے بھی زیادہ اہم فیض کے انداز بیان کی عمومی طرفگی ہے۔ ان کے طرزِ تعبیر کی جدت و ندرت نے فرسودہ نکات کو بھی شبنم کی طرح تازہ و درخشاں کر دیا ہے۔

فیض کے استعارات بھی محض آرائش کے لئے نہیں ہوتے، وہ مفہوم کا لازمی جزو، گویا تکملہ، نہ کہ ضمیمہ ہوتے ہیں، بلکہ اکثر بجائے خود معنی آفریں ہوتے ہیں۔ یہ نقوش کلام کا تخلیقی استعمال ہے۔ ہم ان پر جتنا زیادہ غور کرتے ہیں معانی کی تہیں اتنا ہی کھلتی چلی جاتی ہیں۔ بعض اوقات تو پوری تخلیق کے مجموعی تاثرات متنوع مبہم کیفیات کا ایسا ہجوم ہوتا ہے کہ بس روشنی کا ایک غبار سا چھایا لگتا ہے یا کچھ ملے جلے رنگوں کا تیز احساس ہوتا ہے، جیسے کہکشاں یا شفق میں۔ ایسی صورت میں موضوع کی بس ایک فضا منقش ہو جاتی ہے، تخلیق کے متعدد اجزا الگ الگ یا سب مربوط ہو کر اپنا کوئی مستقل اور معین مفہوم واضح نہیں کرتے۔

فیض کے شاعرانہ پیچ و خم کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تمہیں کہو رند و محتسب میں ہے آج شب کون فرق ایسا
یہ آکے بیٹھے ہیں میکدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں میکدے سے

اسبابِ غمِ عشق بہم کرتے رہیں گے
ویرانیِ دوراں پہ کرم کرتے رہیں گے

مئے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخیٔ مے سے
تزئینِ در و بامِ حرم کرتے رہیں گے

باقی ہے لہو دل میں تو ہر اشک سے پیدا
رنگِ لب و رخسارِ صنم کرتے رہیں گے

اک طرزِ تغافل ہے سو وہ ان کو مبارک
اک عرضِ تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

صبا کی مست خرامی تہِ کمند نہیں
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

برق سو بار گر کے خاک ہوئی
رونقِ خاکِ آشیاں ہے وہی

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سربلند کیا کرتے

دل میں اس طرح ترے بچھڑے ہوئے غم آتے ہیں
جیسے بچھڑے ہوئے کعبے میں صنم آتے ہیں

تیرے دستِ ستم کا عجز نہیں
دل ہی کافر تھا جس نے آہ نہ کی

حضور یار ہوئی دفترِ جنوں کی طلب
گرہ میں لے کے گریباں کا تار تار چلے

صبح کی طرح جھمکتا ہے شبِ غم کا افق
فیض تابندگیٔ دیدۂ تر تو دیکھو

وہ جواب چاک گریباں کبھی نہیں کرتے ہیں
دیکھنے والو کبھی ان کا جگر تو دیکھو

پیچیدہ و مبہم فضا بندی کے لئے ملاحظہ ہوں یہ نظمیں:
"زنداں کی صبح" "اے روشنیوں کے شہر"

"در آئے گا دبے پاؤں"

فیض نظم کے شاعر ہیں یا غزل کے؟ دونوں کے بیک وقت!
ان کی غزلیں عموماً مسلسل ہیں اور نظمیں سیال۔ انہوں نے
اقبال کی مثال پر غزلوں سے پریشان خیالی کو دور کیا ہے اور
نظموں میں گداز اور حلاوت پیدا کی ہے۔ نزاکت اور سلاست
کے اس میل سے دونوں صنفوں میں لوچ اور کسک کی ایک دل آسا
کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ بہر حال اس آمیزش سے دونوں صنفوں
کے استقلال میں کوئی خلل اور نقص واقع نہیں ہوا۔ اس کے
بجائے ایک ارتقائی صورت بروئے کار آگئی ہے۔
(فیض نے روایتی اور تجرباتی دونوں قسم کی نظمیں لکھی ہیں
انہوں نے حالی اور اکبر و اقبال کی ترقی دی ہوئی پختہ ہیئت
میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ اور مغرب سے ماخوذ آزاد نظم اور

نظم معریٰ میں بھی تجربے کئے ہیں۔ لیکن فیض کا شدید فنی احساس انہیں اس معاملے میں بھی ایک طرف نہیں ہونے دیتا، وہ ایک بہت ہی منفرد فن کار ہیں۔ اپنے خیالات کے اظہار کے لئے کسی بندھے ٹکے سانچے پر اکتفا نہیں کرتے، انہیں اپنی انفرادیت اور اس کی موزوں تشکیل کے لئے عائد ہونے والی ذمہ داری کا پورا شعور ہے، چنانچہ مسلسل ریاضت کے ذریعہ انہوں نے اپنے ذہن کی تربیت کچھ اس طرح کر لی ہے کہ ہر تخیل کے ابلاغ کے لئے پہلے ان کے سامنے نظم کا ایک خاکہ سا ابھرتا ہے، پھر وہ اس میں حکایہ دیکھ رنگ بھرتے ہیں۔ اس لئے ہر تخیل کی ہیئت بھی اس تخیل کے انفرادی انداز کے مطابق مخصوص ہوتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ہر تخیل اپنی فنی شکل خود لے کر نمودار ہوتا ہے۔ اسی خصوصیت کا نتیجہ ہے کہ فیض کی نظمیں، نہ سراسر روایتی ہیں نہ یکسر تجرباتی، وہ بس فیض کی نظمیں ہیں، جن میں بجائے خود کسی منفرد ہیئت کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔ اصل اہمیت خیال کی ہے، جو اول و آخر مقصود ہے اور خیال ہی نے اپنی خاص ہیئت گویا خود تراش لی ہے۔

یہ دوسری بات ہے کہ فیض نے فنی آزادی کو روایتی یا بنیادی اعتبار سے لباس و آداب کو ترجیح دی ہے، وہ بحر و آہنگ یہاں تک کہ ردیف قافیہ کا بھی عموماً التزام کرتے ہیں اس لئے کہ نظم و شعر کی نغماتی قماشوں کی ترتیب کے لئے ان چیزوں کی حیثیت عناصر کی ہے۔ یہ دراصل رقص و موسیقی کی لفظی علامتیں ہیں۔

جن پر ہی شعر کا نغمہ و حرکت ملتی ہے۔ فیض نے ان شاعرانہ نقوش سے بڑی خلاقی کے ساتھ کام لیا ہے۔ انہوں نے روایتی قواعد نظم کی پابندیوں میں انفرادی آزادی اس طرح حاصل کر لی ہے کہ ہیئت کا کلی ڈھانچہ بالعموم بحر و وزن کی سرحدوں میں رہتا ہے اگرچہ اس دائرے کے اندر بعض وقت ارکان کا رد و بدل بھی ہوتا ہے۔ اس صورت میں کچھ پیچ و خم تو ہیں، لیکن زینت و تنظیم کے سلیقے میں کوئی فرق نہیں پڑتا، بلکہ اگر مواد کی پیچیدگی کو نظر رکھیں تو گیسوئے خم بہ خم کا حسن آشکار ہوتا ہے۔ فیض کی درج ذیل کامیاب نظموں میں ابتدا، وسط اور انتہا کا مربوط ارتقا بھی نمایاں ہے:۔

سرِ وادیِ سینا، تہ نجوم، تنہائی، کتے، اقبال، ہم لوگ، صبح آزادی، ایرانی طلبا کے نام، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، زنداں کی ایک شام، ملاقات، اے روشنیوں کے شہر، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، دریچہ، یہ فصل امیدوں کی ہمدم۔

چھوٹی نظموں میں "تنہائی" اور "دریچہ" اور بڑی نظموں میں "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" اور "ملاقات" بعض کی وہ عظیم شاعرانہ تخلیقات ہیں، جو بغیر کسی تامل کے جدید عالمی ادب کے کسی بھی شاہکار کے مقابل رکھی جا سکتی ہیں۔ ان میں نہ صرف جدید ذہن کا تمام درد و حسرت بلکہ شعور و عزم بھی بدرجۂ کمال موجود

ہے۔ اس کے ساتھ فنی اختصار، دارنگ کا زاویہ، عبارت و اشارات بالکل نمایاں ہیں۔ ذیل میں دو چھوٹی نظموں کا تجزیہ بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔

دریچہ:

پہلا بند:- گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لئے
ہر ایک وصل خداوند کی امنگ لئے

شاعر منٹگمری جیل میں بند ہے۔ وہ ایک سیاسی قیدی ہے، وہ خود کو سماجی بہتری کا ایک کارکن سمجھتا ہے۔ وقت و مقام کے اصحاب اقتدار سے اس کی جنگ ہے، وہ خود کو معصوم اور ان کو ظالم تصور کرتا ہے، نیک و بد کی یہ آویزش انفرادی نہیں، دونوں طرف لشکر ہیں، ایک صف میں عوام اور ان کے رہنما، دوسری صف میں حاکم اور اس کے سپاہی۔ دوسری صف والے ابھی مقتدر اور غالب ہیں، ان کے ظلم و ستم سے آئے دن عوامی رہنما قتل ہوتے رہتے ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ عوام کی تمام آرزوئیں، زندگی کے سارے لطف غارت ہوتے رہتے ہیں۔ شاعر خود تو جسمانی طور پہ تو زنداں میں بند ہے۔ لیکن اس کا تخیل ایک دوزن بن گیا ہے، جس سے اس جنگ کے تمام خونیں مناظر اس کی نگاہ تصور کے سامنے گھوم رہے ہیں جو باہر کی دنیا میں اس کے دوستوں اور دشمنوں کے درمیان برپا ہے۔ اور جس میں اس کے دوست، انسانیت کے مسیحا، اور ان کے ساتھ حیات کی تمام رعنائیں فی الوقت

سولی پر لٹکائی جا رہی ہیں۔ یہ ساری تفصیلات صرف دو علامتوں دریچہ اور صلیب سے واضح ہو جاتی ہیں۔ ایک تیسری علامت مسیحا، صلیب ہی سے متعلق ہے۔ دریچہ تو سرعنوان ہے، اور پوری نظم صلیب اور مسیحا کی تشریح ہے۔ چنانچہ اس خیال انگیز ابتدا کے بعد دوسرے وسطی بند میں پہلے بند کے آخری دو شعروں کے مفہوم کی وضاحت اس ایمائی انداز میں کی جاتی ہے۔

کسی پہ کرتے ہیں ابر بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم
کسی پہ باد صبا کو ہلاک کرتے ہیں

ابر بہار، مہ تابناک، شاخسار، باد صبا، فطرت کے حسین مناظر سے لی ہوئی یہ چار تصویریں بیک وقت اگلے پچھلے بندوں کے تفکر و فشار سے ذہن کو سبکدوش بھی کرتی ہیں اور ساتھ ہی احساس کے کوائف کی سنگینی کو انتہائی حد تک بڑھا بھی دیتی ہیں۔ پہلے تو قاری یا آدمی حسین و شاداب پیکروں کی طرف محو نظارہ ہو جاتا ہے لیکن دوسرے ہی لمحے اسے یاد آ جاتا ہے کہ یہ تمام الزام کسی ظالم کے تیر ستم کش کا نشانہ ہیں۔ اس یاد سے ظلم کی شدت کا احساس اور ظالم کے خلاف نفرت کا جذبہ دوگنا ہو جاتا ہے۔ قاری کے ذہن کی اس ساز گار فضا میں تیسرے بند کی پُرہول صداقت احساس کو فیصلہ کن طریقے پر جھنجوڑ کر رکھ دیتی ہے۔

ہر کسے دل یہ خداوندگان مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے
شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

اس انتہا پر شاعر اپنے تخیل کا بھرپور ابلاغ کر دیتا ہے، جو نکتے گزشتہ شعروں میں پیش کئے گئے تھے، وہ سمیٹ لئے گئے۔ ساتھ ہی آخری مصرعے نے تخیل کا ایک پوشیدہ رخ واضح کر کے پوری نظم کو ایک تازہ و حوصلہ افزا مفہوم دے دیا:

شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

اس مصرعے نے سب سے پہلے تو یہ متعین کیا کہ نظم میں مستعمل واقعہ صلیب انجیل کے مسیحی تخیل سے ماخوذ نہیں، قرآن کی اسلامی تحقیق پر ملتی ہے، یعنی حضرت عیسیٰ صلیب پر قتل نہیں کر دیئے گئے، بلکہ خدا نے ان کو زندہ و سلامت آسمان پر اٹھا لیا۔ مطلب یہ کہ اہلِ بیعت اصحاب وفا کو ایک نہیں ہزار بار قتل کریں، مگر ان کی روح کو نہیں مار سکتے۔ انسانیت کے مسیحاؤں کے لئے کتنی ہی صلیبیں نصب کی جائیں، ان کے وجود کو کوئی گزند نہیں پہنچ سکتا، ان کی مسیحائی ہمیشہ برقرار رہے گی۔ مسیح و صلیب کا یہ تصور فوراً ایک حوصلے سے بدل دیتا ہے۔ تصور کے اس انتقال کو جس باریک دستی اور باریکی کے ساتھ بروئے کار لایا گیا ہے وہ کمال فن کی ناقابلِ تردید دلیل ہے۔

نظم میں کُھل گیا ۔ دو مصرعے ہیں ۔ اس اختصار میں کشمکش ارتقا کی آفاقی داستان کو مرتکز کر دیا گیا ہے ۔ اس دشوار مقصد کے حصول کے لئے انتخاب و ترتیب اور ضبط و ربط کا انتہائی ثبوت دیا گیا ہے ۔ شاعر نے چند نہایت موزوں اور معنی خیز لفظوں اور ترکیبوں، صلیب ، دریچہ ، مسیحا ، خداوند ، شہید جسم وغیرہ کو منتخب کر لیا ، پھر نظم کو تین مختلف بندوں میں تقسیم کیا ، پہلے بند میں مرکزی خیال کا تعارف کرایا ، دوسرے میں اس کی تشریح ایک نئے رنگ سے کی ، اور تیسرے میں آخری بات اس انداز سے کہی کہ قبل کے ٹکڑوں سے ٹکرائے بغیر عام توقع کے برخلاف ایک حوصلہ انگیز رخ سامنے آگیا ۔ اس طرح مفہوم کی تکمیل کے ساتھ توضیح بھی ہو گئی ۔ یہ خیال کا مربوط ارتقا ہے جس میں پیچ و خم کے باوصف ہر ٹکڑا دوسرے سے خصوصاً باطنی طور پر پیوستہ ہے ۔

ملاقات

" شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں " فیض کی سب سے طویل نظم ہے ۔ اس کے بعد ملاقات ہی ہے ۔ یہ نظم تین حصوں میں منقسم ہے ۔ بعض میں دو ، بعض میں تین بند ہیں ۔ شاعر کی ملاقات اپنی محبوبہ سے رات کی تاریکی میں ہوتی ہے ۔ ایسے موقع پر رات جو نا مساعد حالات کی ایک علامت ہے ، سحر مقصود کا پیش خیمہ ہے ، بالکل سیپ کی طرح جو اپنے اندر موتی کی پرورش کرتی ہے ۔

پہلے بند میں شاعر رات کی اصل حقیقت کو بیان کرتا ہے :

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں

رات کی ہیئت ترکیبی کے اس مختصر لیکن خیال انگیز بیان کے فوراً بعد شاعر پہلے ہی حصے کے اواخر میں انتقالِ خیال کو دوسری طرف موڑ دیتا ہے:

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے، تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

یہاں رات کے دوسرے رُخ کی تصویر کشی گرچہ شروع ہو گئی ہے، لیکن قدرتی طور پر عاشق پردۂ شب کی برکتوں کو ابھی اپنی ذاتی مسرت و منفعت تک محدود رکھتا ہے۔ تصویر کی تبدیلی پر اس کی نگاہ:

نظم میں کُل گیارہ مصرعے ہیں۔ اس اختصار میں کشمکش ارتقا
کی آفاقی داستان کو مرتکز کر دیا گیا ہے۔ اس دشوار مقصد کے حصول
کے لئے انتخاب و ترتیب اور ضبط و ربط کا انتہائی ثبوت دیا گیا
ہے۔ شاعر نے چند نہایت موزوں اور معنی خیز لفظوں اور ترکیبوں،
صلیب، دریچہ، مسیحا، خداوند، شہید، جسم وغیرہ کو منتخب کر لیا،
پھر نظم کو تین مختلف بندوں میں تقسیم کیا، پہلے بند میں مرکزی خیال
کا تعارف کرایا، دوسرے میں اس کی تشریح ایک نئے رنگ سے کی،
اور تیسرے میں آخری بات اس انداز سے کہی کہ قبل کے ٹکڑوں سے
ٹکرائے بغیر عام توقع کے برخلاف ایک حوصلہ انگیز رخ سامنے آ گیا۔
اس طرح مفہوم کی تکمیل کے ساتھ توضیح بھی ہو گئی۔ یہ خیال کا مربوط
ارتقا ہے جس میں پیچ و خم کے باوجود ہر ٹکڑا دوسرے سے
عضویاتی طور پر پیوستہ ہے۔

ملاقات

"شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" فیض کی سب سے طویل نظم ہے۔
اس کے بعد ملاقات ہی ہے۔ یہ نظم تین حصوں میں منقسم ہے۔ بعض میں
دو، بعض میں تین بند ہیں۔ شاعر کی ملاقات اپنی محبوبہ سے رات کی
تاریکی میں ہوتی ہے۔ ایسے موقع پر رات جو ناسازگار حالات کی ایک
علامت ہے، سحر مقصود کا پیش خیمہ ہے۔ بالکل سیپ کی طرح جو
اپنے اندر موتی کی پرورش کرتی ہے۔
پہلے بند میں شاعر رات کی اصل حقیقت کو بیان کرتا ہے:

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں

رات کی ہولناک آتشیں کے اس مختصر لیکن خیال انگیز بیان کے فوراً بعد شاعر پہلے ہی حصے کے اواخر میں انتقائے خیال کو دوسری طرف موڑ دیتا ہے:

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے، تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

یہاں رات کے دوسرے پہلو کی تصویر کشی اگرچہ شروع ہو گیا ہے، لیکن قدرتی طور پر عاشق پردۂ شب کی برکتوں کو ابھی اپنی ذاتی سرفہ و منفعت تک محدود رکھتا ہے۔ تصویر کی تبدیلی پر اس کی نگاہ:

بے ساختہ سامنے کھڑی ہوئی محبوبہ کے سراپائے حسن پر پڑتی ہے،
پھر دوسرے ہی لمحے عاشق و معشوق کی شخصیتیں پھیل کر اصولی قدر
قائمت اختیار کرنے لگتی ہیں:

بہت سیاہ یہ رات ہے لیکن
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہر خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موج زر جو تری نظر ہے

اس طرح دوسرا حصہ شروع ہو جاتا ہے، اس کے بعد دوسرے
بند میں بہت کچھ اور تیز ہوتی ہے۔

وہ غم جو اس وقت تیری باہوں
کے گلستاں میں سلگ رہا ہے
(وہ غم جو اس رات کا ثمر ہے)
کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں
کی آنچ میں تو یہی شرر ہے

اس حصے کے آخری بند میں غم روزگار کا آہنگ بالکل واضح
ہو کر اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے:

یہ ایک سیہ شاخ کی کماں سے
جگر میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے
جگر سے نوچے ہیں اور ہر ایک

کا ہم نے تیشہ بنا لیا ہے

معلوم ہوتا ہے جیسے خیال مکمل ہو گیا، مگر واقعۃً ابھی تخئیل کا ایک گوشہ باقی ہے یعنی اس تیشہ سازی کا حاصل؟ تیسرا حصّہ اسی سوال کی وضاحت کرتا ہے۔

الم نصیبو، جگر فگارو
کی صبح، افلاک پر نہیں ہے
جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں
یہیں پہ قاتل دکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کرنوں
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں

شب غم کی صبح اُمید میں یہ قلب ماہیت ہمیں اس بصیرت افروز تاریخی و آفاقی صداقت تک پہنچاتی ہے:

یہ غم جو اس رات نے دیا ہے
یہ غم سحر کا یقیں بنا ہے
یقیں جو غم سے کریم تر ہے
سحر جو شب سے عظیم تر ہے

اس طرح یہ محبت کرنے والوں کی ملاقات بڑی لطافت

و بلاغت سے انفرادی وصال کی بجائے اجتماعی انقلاب پر ختم ہوتی ہے، شاعر نے کیسے نازک اور دقیق انداز میں ایک معمولی واقعے کو آہستہ آہستہ ترقی دیکر کائناتی حقیقت بنا دیا ہے۔ تخیل کا یہ تدریجی ارتقا بڑے نفیس طریقے پر بروئے کار آیا ہے۔

چھوٹے چھوٹے معنی خیز نقوش رفتہ رفتہ ابھرتے ہوئے، چنے ہوئے لفظ، چست ترکیبیں، تراشے ہوئے فقرے، ڈھلے ہوئے مصرعے، بولتی ہوئی تصویریں، مختلف ٹکڑوں کی ترتیب، متعدد بندوں کا ربط و بست ——— یہ تمام اجزا مرکب ہو کر ایک خیال کو سانچے میں ڈھالتے ہیں، مسرت اور بصیرت کی ایک فضا بانوہتے ہیں، سرور اور شعور کا ایک آہنگ بناتے ہیں۔

نظم کے منفرد اجزا کی بناوٹ موسیقی کے لئے ویسے تو مصرعوں اور بندوں کی مخصوص ترتیب ہی کافی ہے، وہ ایک دوسرے سے جلووں کی قواعدی ساخت ہی کے اعتبار سے غیر منفک طور پر وابستہ ہو گئے ہیں، لیکن ایک خاص الخاص عنصر اور ہے، رات کی علامت کو ایک شجر کا پیکر دیا گیا ہے اور پوری نظم گویا اس ایک استعارے کی تفصیل ہے۔ اس استعارے کو مجسم کرنے کے لئے ارتقائی خیال کے ہر مرحلے پر شجر سے متعلق اجزا دے شاخوں، سائے، زرد پتے، گلنار، شبنم، موج زر (نباتیاتی عنصر کیسۂ زر یا زندگی کی یاد آور) گلستاں، ثمر، سیہ شاخ

کمان، تیر، تیشہ (آہنی دھار کے ساتھ چوبی دستہ) گلزار، ہار (جو اصلاً پھولوں کی لڑی ہی ہے) — بہت حسین اور خیال انگیز طریقے پر استعمال کئے گئے ہیں، شاعرانہ تصویر میں اتنا زبردست ارتکاز بہت نادر ہے۔ یہ اعلیٰ درجے کی شیشہ سازی ہے، اور ظاہر ہے کہ فیض اپنی تمناؤں کے باوصف غالب شناس نہیں۔

یہی شیشہ سازی ذرا پگھلے ہوئے انداز میں فیض کی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ یہ چھوٹے چھوٹے آبگینے اور بھی نازک، سبک اور سجل ہیں۔ ایک بڑا شفاف اور درخشاں بلوریت۔ جس سے تخیل کی شمع ارغوان ضوفشانی کرتی ہے۔ گرچہ فیض نے اقبال ہی کی طرح غزل کو انفرادی درد و غم کی بجائے اجتماعی کرب و سوز کا آلۂ اظہار بنایا، مگر ان کے تغزل نے اردو غزل کو کوئی نیا مزاج اور آہنگ نہیں دیا۔ ان کی مشق سخن میں حسرت کے مانند نگاد یار کا پیدا کیا ہوا گریباں اتنا غالب کہ ان کی غزل میر اور (کبھی سودا) کے فنی چربے میں بغیر کسی ترمیم کے فٹ ہو جاتی ہے۔ انداز میں وہی نرمی، نزاکت، لوچ اور بانکپن، آواز میں وہی حسرت، رفتار میں وہی آہستگی۔ اصل میں غزل کی پردگی اور تنگ دامانی نے فیض کو کوچۂ یار سے نکلنے کا موقع ہی نہیں دیا، اور ان کا تمک تاب حسیں یہ بغاوت اخگر خاکستر بنا رہا۔

"دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے"

"کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقش ماضی مٹے مٹے سے"

"تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے"

"فکرِ دلداریِ گلزار کروں یا نہ کروں"

"رنگِ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام"

"تیری صورت جو دل نشیں کی ہے"

"سب قتل ہو کے تیرے مقابل سے آئے ہیں"

"کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں"

"گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے"

"کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے"

"گرمیٔ شوقِ نظارہ کا اثر تو دیکھو"

یہ سب غزلیں فیض کے دیدۂ تر کی تابندگی کی امانت دار ہیں۔ ان میں نغمہ ہے، نشہ ہے۔ گھلاوٹ ہے اور لگاوٹ ہے۔ اردو غزل کا سارا خمار ان میں رچا ہوا ہے۔ بہرحال یہ ایک زرتار آنچل ہے، لالہ رنگ پرچم نہیں۔ اس کا لہرانا دلکش، نازک، محدود ہے، اوج ثریا تک رسا نہیں۔

فیض صاحب فکر ضرور ہیں، لیکن متفکر نہیں، ان کے کلام میں جابجا جو دیدہ بصیرتیں بکھری ہوئی ضرور ہیں، لیکن کسی کلی دانش کا سراغ نہیں ملتا۔ ان کے ادراک پر کلی احساس کی کارفرمائی ہے۔ ان کے یہاں سوچ ضرور ہے، مگر بالعموم ایسا محسوس ہوتا ہے، جیسے وہ انگلیوں کے پوروں سے سوچ رہے ہوں۔ بات یہ ہے کہ ان کا ذہن سالم اور یک جہت نہیں، کسی نظریے یا نظام سے ان کا رشتہ

فقط درد کا ہے، خواہ وہ کتنا ہی بڑا ہو۔ یہ کردار وہ گیت میں ڈھل بھی گیا ہے، لیکن ایک خوش نوا فقیر کی محض دردمندانہ غزل خوانی کسی ایسی مربوط فکر کو نہیں ابھارتی جو فن محض سے عظیم تر ثابت ہو۔ اور اس طرح فن کے دائرے میں بھی کوئی ممتاز و مستقل جمالیاتی نظام ترتیب دے سکے۔

فیض دورِ جدید کے سربرآوردہ شاعر ہیں۔ ان کے انفرادی تجربوں نے اردو شاعری کی روایت میں اضافے کئے ہیں۔ ان کے احساس میں تازگی اور اظہار میں شادابی ہے۔ ان کے کلام میں سرشاری اور ولولہ ہے، اور یہ اثر دلِ پرخوں کی ایک گلابی کا ہے۔ ہر طرف داغِ حسرتِ دل کی لالہ کاری ہے۔ فیض کے انداز و ادا میں بڑی متانت اور وقار ہے۔ لیکن بعض وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹھہراؤ کی یہ کیفیت ایک قسم کے اضمحلال کا نتیجہ ہے، جو ایک کمزور جسم سے بہت زیادہ خون بہہ جانے کے سبب رونما ہوا ہے۔ فیض کا آرٹ لطیف ہے، توانا نہیں، ان کے ارادے اور آرزوئیں بلند ہیں مگر ان کی تکمیل کے لئے درکار طاقت ان کے پاس موجود نہیں۔

نازک اشاروں سے دل میں کچھ جذبے تو ضرور مچل جاتے ہیں۔ لیکن ان جذبوں کو کوئی واضح رخ نہیں ملتا، حقائق کا احساس تو ہوتا ہے، مگر راہِ عمل کا ادراک میسر نہیں آتا۔ اس کی توقع بھی ایک بڑے فن کار سے کم ہی ہوتی ہے، گرچہ اس کی عظمت کا تعین اسی جوہر کے تناسب سے ہوتا ہے، فن کار کا اندازِ نظر جتنا واضح اور

مرتبہ ذرا مضبوط ہوتا اس کی تخلیقات کی قدر و قیمت اتنی بھی زیادہ ہو جاتی۔ فیض کے یہاں اس حالت میں انتشار و ابہام اور اضمحلال پایا جاتا ہے۔ ارتکاز اور قوت و فصاحت کی کمی کے علاوہ فیض کا پیمانہ تخیل بھی بہت مختصر ہے۔ شاید وسیع پیمانے پر مواد کو قابو میں رکھنے پر وہ قادر نہیں۔ ان کے پاس مواد کی فراوانی بھی نہیں۔ وفور کی بجائے انہیں قلت کا سامنا ہے۔ فیض جودت میں شک نہیں۔ عظمت محل نظر ہے۔

فراق کا تغزل

فراق گورکھپوری کی شاعری اتنی غیر ہموار ہے کہ اس کا مطالعہ کرتے ہوئے بار بار ہر شخص کے ذہن کو بے شمار جھٹکے لگ جاتے ہیں، اور ذوق و شعور کو متوازن رکھنا آسان نہیں رہتا۔ بعض وقت تو طبیعت اتنی برہم ہوتی ہے کہ ایسے کلام کی شعریت کیا مقبولیت پر بھی شک ہونے لگتا ہے۔ غیر ضروری دراز نفسی، بیان کی ناہمواری، تخیلات کی یکسانی، حد سے بڑھی ہوئی ذاتیات —— یہ ساری باتیں چڑانے کی حد تک اکتا دینے والی ہیں۔

کیا فراق نے اپنے خیالات کو مرتب کیے بغیر ہی ان کا اظہار شروع کر دیا؟ کیا ان کی شخصیت کے اجزا بغیر کسی ترکیب کے ان کے فن میں منتشر ہو گئے ہیں؟ کیا ان کے وہاں محض جذبات کی آلودگی ہے، ان کا ترفع نہیں؟ کیا ان کے تغزل کا حاصل رسم عاشقی کی تہذیب نہیں، فقط رقص بسمل ہے؟

ان سارے سوالوں کا جواب زبان تنقید اثبات میں دے گی۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ فراق جیسی حساس شخصیت کے

پیچ و خم آخر کیا ہیں اور کس طرح انہوں نے فن پاروں کی صورت اختیار کی ہے:

اشعار مرے تم سہی ہم لیٔ آنکھوں کے کچھ خواب
ہوں صبح ازل سے ترے دیدار کا خواہاں

میری غزل کی جان سمجھنا انہیں فراقؔ
شمع خیال یار کی یہ تھرتھراہٹیں

مری غزل کو یہ آرزو ہے تجھے سج سجا کے نکالئے
مری فکر ہو ترا آئینہ، مرے نغمے ہوں ترے پیرہن

فراق احساس کی ایسی ریاضت حقیقی شاعری بھی ہے بڑا کام

احساس کی ریاضت، نہ کہ ثقافت! فراق نے جس محبوب کو اپنی غزل میں سج سجا کے نکالنے کی آرزو کی ہے، جس یار کی شمع خیال کی تھرتھراہٹیں ان کی غزل کی جان ہیں، اور ان کے اشعار کی نرمی لیٔ آنکھیں صبح ازل سے جس کے دیدار کا خواب دیکھ رہی ہیں ــ وہ ایک سرتاپا قدم جیسی مخلوق تو ہے، گوشت پوست کا حیوان، اپنے جسمانی اعضاء کے تمام کس بل اور اپنی اداؤں کی تمام ہوس انگیزیوں کے ساتھ۔

ہر بیت فراق اس غزل کی اردو کی کمان ہو گئی ہے

کمند فکر رسا میں حریف مان گئے
وہ پیچ و تاب تری زلف پرشکن کے لیے

خود اس نغمہ پکار اٹھے یک زباں ہو کر
کئی ثبوت تری خوبیٔ بدن کے لئے

ان حسیات کی تجسیم یوں ہوتی ہے:

دل میں یوں بیدار ہوتے ہیں خیالاتِ غزل
آنکھیں ملتے جس طرح اُٹھے کوئی مستِ شباب
گیسوئے خم دار میں اشعار تر کی ٹھنڈکیں
آتشِ رخسار میں قلبِ تپاں کا التہاب
ہو رہی ہیں دل میں ہر جا بزمِ خیال
کھلتے جاتے ہیں رنگا ہوں میں حسینوں کے گلاب
آ رہا ہے تارے سمتِ چمن وہ نوش خرام
دوش پر وہ گیسوئے مشکیں کے منڈلاتے سحاب
سر سے پا تک حسن ہے سازِ نمو رازِ نمو
آ رہا ہے ایک کمسن پر نہ بے پاؤں شباب

جنبش میں جیسے شاخ ہو گلہائے نغمہ کی
ایک پیکرِ جمال کی یہ لہلہاہٹیں
جھونکوں کی نذر سے چمن انتظار دوست
بادِ امید و بیم کی یہ سنسناہٹیں
ہو سامنا اگر تو عجب ہو رنگ برق
دیکھی ہیں عضو عضو میں وہ اچپلاہٹیں

رخسار تر سے تازہ ہو باغ عدن کی یاد
اور اس کی پہلی صبح کی وہ رسمساہٹیں
ساز جمال کی یہ نواہائے سرمدی
جو سنتا تو وہ فرشتے سنیں گنگناہٹیں

اے جسم نازنیں نگار نظر نواز
صبح شب وصال تری ملگجاہٹیں
چلتی ہے جب نسیم خیال خرام ناز
سنتا ہوں دامنوں کی ترے سرسراہٹیں
چشم سیہ تبسم پنہاں لیے ہوئے
پو پھوٹنے سے قبل افق کی اداہٹیں

لذت پرستی کی یہ چاٹ بعض اوقات اتنی بڑھتی ہے کہ ایک ہی غزل میں تھوڑے تھوڑے وقفے سے بار بار کسی عورت کے سراپا کی ہیجان خیز تصویریں پیش کی جاتی ہیں ۔ کوئی ایک غزل بھی شاید ہی اس گھریلو نسائیت کے اعصابی تشنج سے یکسر خالی ہو ۔ تین صفحوں پر پھیلی ہوئی قریب چالیس اشعار کی ایک نمائندہ غزل میں جسم محبوب کے دل آویز خطوط کی یہ اختلاطی تکرار ملاحظہ ہو:

پیکر یہ لہکتا ہے کہ گلزار ارم ہے
یہ عضو چہکتا ہے کہ ہے صوت ہزاراں
یہ زیر و بم سینہ میں وہ موسیقی بے صوت
یہ سینکڑوں ہی ہو شوخ کلی ہے کہ گلزار بداماں
یہ موج تبسم ہے کہ کھلتے ہوئے کوثر سے

شبنم زدہ غنچے لب لعلیں سے پشیماں
ان پتلیوں میں جیسے ہرن مائل رم ہوں
وحشت بھری آنکھیں ہیں کہ اک دشت غزالاں
ہر عضو بدن جام تلطف ہے دم رفتار
اک سرو چراغاں نظر آتا ہے خراماں
اک عالم شب تاب ہے بل کھائی لٹوں میں
راتوں کا کوئی بن ہے کہ ہے کاکل پیچاں

. . . .

. . . .

قامت ہے کہ کہسار پہ چڑھتا ہوا دن ہے
جوبن ہے کہ ہے چشمۂ خورشید میں طوفاں
سانچے میں ڈھلے شعر ہیں یا عضو بدن کے
یہ تنگ نما جسم سراپا غزلستاں
ہر جنبش اعضا میں چھلک جاتے ہیں صد جام
ہر گردش دیدہ میں کئی گردش دوراں
حمیازدہ پیکر میں چٹک جاتے ہیں غنچے
رنگینئ قامت چمنستاں بہ چمنستاں
ہیں جلوۂ لرزندہ پسینے کے یہ قطرے
جسم عرق آلود لیے محفل ہے چراغاں

. . . .

یہ جسم ہے یا کرشن کی بنسی کی کوئی لہر
بل کھایا ہوا روپ ہے یا شعلۂ پیچاں

بیچ بیچ میں رندی و قلندری کی ترنگیں آتی جاتی رہتی ہیں، اور معشوقوں کو جھٹک کر شاعر کا مخصوص عشق بار بار اپنے مرکزِ حسن کی طرف لپکتا رہتا ہے۔

یہ واقعہ ہے کہ جنس فراق کے اعصاب پر پوری طرح سوار ہے۔ وہ بیچارگی کی حد تک ہونٹ، جوبن، آنکھ، کاکل، بازو اور ناف کے طلسم میں گرفتار ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ شدت کے ساتھ جمال پرست ہیں۔ ایک نارمل مرد کی طرح انہوں نے قدرتی طور پر عورت کو اپنے مثالی حسن کا مجسم نمونہ تصور کیا (اگرچہ بعض شواہد امرد پرستی پر بھی دلالت کرتے ہیں) یہ امر جنسیت یا داخلیت بجائے خود کوئی بری چیز نہیں، انسانی فطرت کا عین تقاضا ہے، چنانچہ اس حسن جمال کی تشنگی کے لئے جہاں تک محبوبہ سے ہم آغوش ہونے کی آرزوؤں کا تعلق ہے اس میں کوئی مضائقہ نہیں، ہر آدم زاد اس احساس میں فراق کا شریک ہے۔ لیکن ہوا یوں کہ بدقسمتی سے نازک مزاج شاعر کو جس رفیقۂ حیات سے سابقہ پڑا، اس سے وہ آسودہ نہیں ہو پائے۔ وصال کے اس تلخ تجربے نے انہیں ذہنی طور پر دائمی فراق میں مبتلا کر دیا، آدمی کے فطری جذبے کو سبب صحیح

ذکا بھی نہیں ملی تو وہ منحرف ہو گیا اور یہ جنسی انحراف صرف اسلئے بروئے عمل آیا کہ فرد کا شعور اس کے اعصاب کا نگران نہیں ہو سکا۔ جبلت کردار کے قابو سے باہر نکل گئی۔ نتیجتہً سماج میں ایک ایسے ناآسودہ فرد کا اضافہ ہوا، جس کی ذہانت خطرناک راہوں پر لگ گئی تھی، جو احساس ہی احساس تھا، ادراک سے عاری۔ چنانچہ اس ذہین فرد کے زبردست تخیل نے محض اپنی ذاتی تسکین کے لیے ان تمام رازوں کو فاش کرنا شروع کر دیا، جن کا حسن، قیمت اور افادیت ان کے مخفی رہنے میں ہے۔ اس لئے کہ نظام قدرت کے مطابق ان کا تعلق صرف ایک مرد اور ایک عورت کی باہمی خلوت سے ہے۔ کسی تیسرے کو (فرشتے کو بھی) اس حریم میں مداخلت کا اذن دینا ان رازوں کی نزاکت کو مجروح اور معنویت کو تباہ کرنا ہے۔

بہرحال دائمی فراق کے شدید احساس نے وصال کی خواہش کو تیز تر کر دیا۔ وصال کے صحیح اور تشفی بخش طریقے کو چونکہ موجودہ تہذیب نے دشوار بنا دیا ہے، لہٰذا ہمارا آزاد خیال فن کار بھی اس کو اختیار کرنے کی جرأت نہ کر سکا۔ نتیجتہً جنس کے معاملے میں اس کے تمام تجربات اور فتوحات اسے مطمئن کرنے میں ناکام رہے۔ اس کے ارمان بہت نکلے، پھر بھی ہر خواہش پر دم نکلتا رہا۔ اسی لئے کہ قدرتی طور پر ہزاروں خواہشوں کی کوئی حد نہیں، اور اس لئے تشفی ناممکن ہے۔ تو جنس کا مارا اگر سمندر بھی پی جائے تو اس کی پیاس نہیں بجھے گی۔ چنانچہ جب حقائق کافی نہ ہوئے تو ہمارے شاعر نے

خوابوں سے کھیلنا شروع کیا۔ سر سے قدم تک جنس مقابل کے ایک ایک عضو کی نقاشی شروع کر دی۔ ان کی ہر شکل کو ایک سے ایک کاغذی پیرہن دیئے اور ان لطیف پردوں میں رنگ لٹکنے والے سات رنگوں سے خوب خوب محظوظ ہوا جسم نازنین کے ایارغ سنانو کی طرح چمکتے رہے، عاشق تصویر کے دل میں بزم ہمیشہ بپا ہوتی رہی۔ ظاہر ہے کہ لطف و نشاط کی یہ مصنوعی کیفیت ایک دو نفس سے زیادہ کی مہمان نہیں ہو سکتی تھی۔ جام و مینا سے حاصل کیا ہوا خمار ہمیشہ ایک خمیازے پر دم توڑتا ہے۔ چنانچہ ہمارے عاشقانہ مزاج شاعر کو یہ صدمہ بھی پہنچا کہ محض تصویر اپنی تمام رنگینیوں کے باوصف دل کو بہلا نہیں سکتی۔ سماج کے اندر دن رات تصورستان میں بیٹھے رہنا ممکن نہیں۔ تخیل کا طلسم کتنا ہی ہوشربا ہو بار بار ٹوٹتا ہی رہے گا۔ اس کا زجاج سنگ حقائق کا حریف ہو ہی نہیں سکتا۔ لہذا وصال کے سپنے بکھرتے رہے، فن کار کے زخمی دل پر لٹکائے ہوئے تانگے پیہم ٹوٹتے رہے، یہاں تک کہ ایک ناسور بن گیا۔ نشاط کوشیوں کے زخم نے بالآخر الم کے داغ کی صورت اختیار کر لی۔ اس طرح ساری جستجو و آرزو کا حاصل غم نکلا:-

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

ٹنگیں زندگی کی فلسفہ
جب غم سے نجات ہو گئی ہے

دنیا ہے، کتنی سے لیے کا
عاشق کی برات ہو گئی ہے

ہونے لگا ہوں خود سے قریں اے شبِ الم
میں پا رہا ہوں ہجر میں کچھ اپنا آہٹیں

بس وہ بھرپور زندگی ہے اے فراق جس میں آسودگی نہیں ملتی

میری نوا ہے ماتمِ یک شہرِ آرزو
یعنی فراق اہلِ جہاں دل نہیں جیسے
عمرِ آوارگیِ عشق میں جب ختم ہوئی
جا کے اس وقت کھلا ہم کہیں آئے نہ گئے
غمِ فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا
یہ شامِ ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی
فطرت مری عشق و محبت، قسمت مری تنہائی
کہنے کی نوبت ہی نہ آئی ہم بھی کسو کے ہولیں ہیں

اگرچہ یہ غم خالص شخصی محرومیوں کا نتیجہ ہے، اس سے فراق کی شاعری میں ایک نئے لہجہ کا اضافہ ہوتا ہے۔ رفیق کار ذات کی تنگ نائے سے نکل کر حیات و کائنات کے بحر بے کراں کی جانب قدم اٹھاتا ہے اور کم از کم ساحل پر آ کھڑا ہوتا ہے۔ شناور نہ ہونے کے سبب موج بلا کے تھپیڑے کھانے سے تو رہا، کم از کم طوفان کا نظارہ تو کریگا، نگاہ کا افق کچھ تو وسیع ہوگا۔ تہاں خانے سے نکل کر کھلی فضا میں آجانے

سے نازہ ہوا کا احساس تو ہوگا، جیسے بیجا ہے چند ہی لمحوں کے لئے سہی، نجات تو ملے گی۔

فراقؔ نے اپنے اس غم سے بڑے کام نکالے ہیں۔ یہ غم ہی اُن کی ذات اور کائنات کے درمیان رابطہ کا وسیلہ ہو گیا ہے، لذت کوشی جب اطمینان بخش ثابت نہ ہوئی، تو ایک گہری حسرت پیدا ہو گئی، جسم کی آگ نے جب پورے وجود کو جھلس دیا تو دل میں سوز پیدا ہو گیا، انفرادیت بھٹک کر اجتماعیت کی دہلیز پر آگری، حد سے بڑھی ہوئی آشفتگی نے آخر کار ایک نقش سویدا دراست کر دیا۔ اس کیفیت کی ابتدا میں کچھ ایسا محسوس ہوا، جیسے شاعر کے دل کو قرار آگیا، اس نے اپنے جوہر کو پالیا، اب وہ اپنی الم پرور آسودگی ہی میں ہر دور زندگی کا ثبوت دیکھ۔ چنانچہ جہاں جہاں تمدن و ثقافت کے اشارے ملنے لگے:

عشق کی آگہی نہیں ملتی — علم ہے دستیاب با افراط

عشق کی بے خودی نہیں ملتی — دل کو پہلے انتہائے آگاہی

آنکھ کو روشنی نہیں ملتی — جب تک اونچی نہ ہو ضمیر کی لو

اپنے دل سے غافل رہنا اہل حق کا کام نہیں
حسن بھی ہے حسن کی پرچھائیں آج، وہ مدتوں کی جوت جگائیں
اے فراقؔ آفاق ہے کوئی طلسم اندر طلسم!
ہے ہر اک خواب اک حقیقت، ہر حقیقت ایک خواب

شاعر ہوں، گہری نیند میں ہیں جو حقیقتیں
جو زکار ہے ہیں ان کو بھی میرے توہمات
یہ سنتا ہے پھیرے پاؤں کی چاپ
فراق اپنی سمجھ آہٹ پا رہا ہوں
منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گذراں ہے کہ جو تھا

ملتی ہو تو خرید دو عالم کو بیچ کر
وہ کائنات درد نہاں دل کہیں جسے
اکثر ملا ہے مجھ کو سر منزل حیات
تیرا خیال راہ میں حائل کہیں جسے
ہوں بے نیاز غم مگر اس کو کیا کروں
سارے جہاں کے درد میں شامل کہیں جسے

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کی شخصیت میں آنکھوں اور انگلیوں سے بڑھ کر سر اور دل کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ محسوس ہوتا ہے، وہ عشرت کی بھول بھلیوں سے نکل کر عرفان کی راہ پر لگ گیا ہے۔ غم جاناں غم دوراں ہو گیا ہے۔ حیات، کائنات اور سماج کے اقدار و مسائل پر غور سے ہونے لگے ہیں۔ لیکن یہ کیفیت مستقل اور پائدار نہیں۔ پہلے عشق دغا دے گیا تھا، اب

تم بے وقوف بنائے گا۔

در اصل یہ چھوٹی چھوٹی دانائیاں ایک بڑی اور بنیادی حقیقت سے محض گریز ہے۔ جمالیات کے انبار میں روحانیات کے یہ چند دانے انہیں نہیں پاتے۔ فراق جنس کے مرکز سے کتنا ہی بھاگیں ان کی سرشت بار بار انہیں پھر وہیں لے آتی ہے۔ ان کی پوری شخصیت ایک کھلا ہوا سانپ ہے جو ہوا کے ہر جھونکے پر لہرانے لگتا ہے۔ بات یہ ہے کہ فراق کے پاس زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے لئے کوئی اصولی معیار موجود نہیں ہے۔ وہ بس ایک مجذوب نفس ہیں، پریشان کن نفسانی الجھنوں کے آماجگاہ۔ ان کے اندر ہستی کے سربستہ رازوں کو جان لینے کا تجسس ضرور ہے۔ وہ حقائق کی گہرائیوں میں اُتر جانے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ لیکن علم اشیاء کی یہ جستجو کسی واضح انداز نظر پر چلتی نہیں۔ شاعر کا شعور مبہم اور فکر منتشر ہے اس کے ذہن پر ایک دھند چھائی ہوئی ہے۔ نیم غنودگی کی حالت میں وہ صداقتوں کے ایک رخ کو محسوس کرتا ہے، لیکن پوری بات سمجھنے سے قاصر ہے۔ حقائق اس کے ذہن پر بجلی کی طرح کوند کر فوراً غائب ہو جاتے ہیں، وہ انہیں گرفت میں نہیں لے پاتا۔ نتیجہ یہ ہے کہ جہاں تہاں ان گری ہوئی بجلیوں کے بجھے ہوئے ریزے مل جاتے ہیں، جن کو ملا کر کبھی آفتاب و ماہتاب نہ بنا، کوئی روشن ستارہ بھی نہیں بن پاتا۔ عارضی چمک کے بعد پھر وہی اندھیری گلیاں جن میں ہزار بار گھوم کر بھی آدمی وہیں پہنچ جاتا ہے، جہاں سے چلا تھا۔ باہر نکلنے

کار استہ ایسے سوجھتا ہی نہیں۔

اس طرح فراق کو غم بھی راس نہ آیا۔ معاملہ یہ ہے کہ عشق کی طرح غم کو بھی ہمارے شاعروں نے ایک مستقل اور ہمہ جہت طاقت تصور کر لیا ہے، حالانکہ عشق ہو یا غم، کوئی بھی زندگی کی مطلق قدر نہیں، ان سب کی حیثیت اضافی ہے۔ آدمی ان سے کام لے سکتا ہے، ان کی بندگی نہیں کر سکتا۔ یہ مسائل ضرور ہیں، مقصود نہیں بن سکتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ فراق غم سے بھی اسی طرح لپٹ گئے جیسے عشق پر جا پڑے تھے۔ اس قسم کی ربودگی کبھی نتیجہ خیز ثابت نہیں ہوتی۔ یہ اعصابی کمزوری کی علامت ہے۔ اس کے ہاتھوں آدمی مریض اور ضعیف ہو کر رہ جاتا ہے — مضمحل، ناتواں، بے چارہ۔ سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سلب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ غم سے اس از خود رفتگی کا انجام بھی ایک حسرت ناک خود شکستگی کی صورت میں رونما ہوا۔ ایسی رقص بسمل کے چند نظارے سر عام آ گئے۔ غم نے عشق میں کچھ سنجیدگی اور گہرائی ضرور پیدا کی مگر ساحلِ مراد تک نہیں پہنچا سکا۔ تذبذب، حیرانی اور سراسیمگی سے نجات نہیں ملی۔

ہم بحرِ عشق تیر تو جائیں مگر نہیں
ایسا کوئی کنارہ کہ ساحل کہیں جسے

اے فراق آفاق ہے کوئی طلسم اندر طلسم
ہے ہر اک خواب اک حقیقت ہر حقیقت ایک خواب

غمِ فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا
یہ شامِ ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی

ہستی بجز فنائے مسلسل کے کچھ نہیں
پھر کس لئے یہ فکرِ قرار و ثبات ہے

عشق اور غم کے اس مبہم اضطراب کا نتیجہ یہ ہے کہ فراق کی شاعری میں واضح اور متعین خیالات نہیں ملتے۔ کچھ پتہ نہیں چلتا، وہ کس خاص جذبے اور تخیل کو ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی ہر تخلیق میں بحیثیت مجموعی بس ایک مبہم سی فضا چھائی رہتی ہے، جس میں کچھ ان کہے، ادھ کہے احساسات بکھرے ہوئے لگتے ہیں۔ محسوس ایسا ہوتا ہے کہ زمانے کا ستایا، کوئی شرابی، نشے میں دھت، جھومتا، بڑبڑاتا ہوا چلا جا رہا ہے۔ مدہوشی کے عالم میں اپنے لاشعور کی تمام گرہوں کو تار تار کئے دے رہا ہے۔ ترنگ میں کبھی عورت، کبھی زمانہ، کبھی زندگی، اور کبھی خود اپنے متعلق اشارے کنائے کئے چلا جا رہا ہے۔ اس مجموعی کیفیت میں پوری کائنات غبار آلود نظر آتی ہے، پورا منظر دھواں دھواں دکھائی پڑتا ہے۔ اور نگاہ کا یہ عکس تخلیق پہ طاری ہو جاتا ہے، جس میں پرچھائیوں اور آہٹوں کے سوا معنی کا کوئی نقش و آہنگ واضح نہیں ہوتا۔ چنانچہ ہر تخلیق میں محبت، حسرت اور لذت اور تجسس حقیقت سے مخلوط ایک پُر اسرار فضا پائی جاتی ہے۔ فراق کے درج ذیل شاہکاروں کی امتیازی

خصوصیت رمز و ایما کی یہی طلسماتی کیفیت ہے۔

"شامِ غم کچھ اس نگاہِ ناز کی باتیں کرو۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔" (غزل)
"وہ چپ چاپ آنسو بہانے کی راتیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔" (غزل)
"کچھ بھی عیاں نہاں نہ تھا، کوئی زماں مکاں نہ تھا" (غزل)
"نگاہِ ناز نے پردے اٹھا دیے ہیں کیا کیا"۔ ۔ ۔ ۔ ۔ (غزل)

فراق اگر انہی رمزوں پر قانع رہتے تو ان کے تصورات پر مزید گفتگو کی قطعی ضرورت نہ ہوتی۔ مگر وہ ایک کوس آگے بڑھ کر اپنے قلندر بلکہ عارف تک ہونے کا دعویٰ کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ گمان کرتے ہیں کہ قدرت نے انہیں اردو شاعری کا مسیحا بنا کر بھیجا ہے۔ ان کا انداز کچھ ایسا ہے گویا اردو کی عشقیہ شاعری کے مصلح ہوں اور اسے پہلی بار فطری اور معقول بنیادوں پر از سرِ نو منظم کر رہے ہوں۔ اپنے اس عظیم مشن کا انہیں شدید احساس بلکہ الجھن ہے۔ ان کے تصورِ عشق کی نوعیت اور طرزِ معیار نو اور کی بحث سے واضح ہے۔ اب دیکھئے کہ موصوف اپنے اسی عشق کے دم خم پر کس تیور سے مشیت کو چیلنج کرتے ہیں اور دانش و بصیرت کے کیا کچھ نقد لٹاتے ہیں:-

عشق بس میں ہے مشیت کے عقیدہ تھا مرا
اس کے بس میں ہے مشیت مجھے معلوم نہ تھا
ہر عقیدہ تقدیر جہاں کھول رہا ہے
ہاں دھیان سے سننا یہ صدی بول رہی ہے

سر اُٹھا ہاں سجدۂ دیر و حرم سے سر اُٹھا
وہ جھلکتا ہے افق پر آستانِ کائنات
یا خدا ہو یا فرشتے یا بہائم یا بشر
بس مسلسل ٹھنتے ہی رہتے ہیں یہ رازِ ثبات
میں نے اس آواز کو پالا ہے مر مر کے فراقؔ
آج جس کی نرم لو ہے شمعِ محرابِ حیات
تیری باتیں ہیں کہ نغمے، تیرے نغمے ہیں کہ سحر
زیب دیتے ہیں فراقؔ اوروں کو کیا یہ کفریات

نعرۂ حق نے کیا مرتبۂ عشق بلند
منصبِ جلوۂ دعوائے رسن مجھ کو دیا
دستِ قدرت نے بس اک پیکرِ خاکی جس میں
سحر تو کی تھی خوابیدہ کرن مجھ کو دیا
ختم ہے مجھ پہ غزل گوئی دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا

کہتے ہیں تیری موت پر اس کو بھی چھین ہی لیا
عشق کو مدتوں کے بعد ایک ملا تھا ترجماں
کب ہو گئی ہویدا افقِ خُم سے نئی صبح
شیشوں سے جھلکتا تو ہے مستقبلِ انساں

اس بادۂ پرجوش سے اٹھتی ہیں جو موجیں
ہیں عالمِ اسرار کی وہ سلسلہ جنبیاں
عظمت تقدیرِ آدم اہلِ مذہب سے نہ پوچھ
جو مشیّت نے نہ دیکھے دل نے دیکھے وہ خواب

اگر زیرِ قلم مضمون تنقیدی مقالہ ہونے کی بجائے صحافتی انداز میں ہوتا تو میں محبت اور مشیّت کی بارگاہ میں ان طفلانہ گستاخیوں پر "بلا تبصرہ" لکھ کر چھوڑ دیتا۔ یہ بڑی عجیب بات ہے کہ فراق اور ان کے دوسرے ہم مشرب اپنے سنجیدہ موضوعات پر اپنی سنجیدگی کے تمام دعوؤں کے علی الرغم، اس قماش کی مضحکہ خیز باتیں کر جاتے ہیں۔ عظمت تقدیر آدم اہل مذہب سے نہ پوچھ، اور پوچھیں کس سے؟ "شراب کے شیشوں" اور "بادۂ پرجوش" سے؟ یہ ہے دورِ حاضر کے بزعمِ خویش خاتم المتغزلین کا اعجازِ سخن۔ اردو شاعری، بالخصوص غزل گوئی، اتنی کم سواد تو نہیں۔ غالب رند تھے اور میر بھی قلندر، پھر دورِ حاضر میں حسرت، شاد، فانی، اصغر اور جگر بھی ہو گزرے ہیں۔ ان میں کوئی بھی عالم اور باضابطہ صوفی نہ تھا۔ اور گو کہ کائنات و حیات کے متعلق ان میں ہر ایک اپنا خاص رویہ اور تیور بھی رکھتا تھا (میں نے اقبال کا نام قصداً چھوڑا ہے تاکہ آفتاب کی عدم موجودگی میں آسمانِ شاعری کے ماہتاب اور ستارے صاف نظر آئیں)، لیکن ان میں کسی کو ان یاوہ گوئیوں

کی جسارت نہ ہوئی۔ جن کا ارتکاب فراق نے انتہائی دلیری سے
کیا ہے، اس لئے کہ یہ سب لوگ اپنی حد اور نظر پہچانتے تھے،
ان کے ظرف میں کوئی نہ کوئی جوہر ضرور موجود تھا، حالی
صد ابتدائی نوعیت کی تھی۔ ہمارے جلد باز شاعر یا تو باضابطہ مسائل کا مطالعہ
اور حقائق کی جستجو کر کے کسی واقعی تفکر کا ثبوت دیں، ورنہ
انہیں لازم ہے کہ تلاش و جستجو کے سائے سائے آسان راہ طلب
پر گامزن رہیں۔ اس طرح کم از کم خالص فن کی تفریحی دلکشی تو
برقرار رہے گی، ورنہ یہ شعور اطفال نادان کی طرح حقائق
پر ٹکٹکی اندازی سے خواہ مخواہ کا تکدر پیدا ہوتا ہے۔

منقبت فراق کے تصورات بہت بلند ہے، محبت کے
ساتھ کچی عمر نے بڑا ہوشیارانہ کھیل کھیلا ہے، اگرچہ اس
وحشت میں وہ تنہا نہیں، ان کے ساتھ بڑے بڑے جنیاتی و
شبلی و عطار کی مسند ہیں۔ بہرحال، اس ابتدائے عام کے
سیاسی مسئلہ ادراک کی خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ عورت واقعی
وہ مخلوق ہے جس کے وجود سے تصویر کائنات میں رنگ ہے۔
لیکن اس رنگ کی لطافت اپنے تحفظ کے لئے ایک حجاب کا تقاضا
کرتی ہے۔ عورت کی حیثیت گلشن حیات میں خوشبو کی ہے جس
کی مہک سے پوری فضا معطر ہے، لیکن وہ خود نظر نہیں آتی اور
اس کی عطر بیزی کا راز اسی پردگی میں ہے۔ قدرت نے صنف
نازک کو ہماری خلوتوں کا امین بنایا ہے۔ سماج کے نظام کا امین

اس کو داخلی امور کی ذمہ داری کے لئے بطور خاص تخلیق کیا گیا ہے۔
اب اگر اس کے وجود پر پڑے ہوئے لباسِ انسانیت کو نوچ کر
اس کی تمام اداؤں کو سر بازار ارزاں کر دیا جائے تو جسم
کے دل آویز خطوط کی اچھی خاصی نمائش تو لگ جائے گی اور
من چلوں کی نظارہ بازی کا سامان بھی ہو جائے گا۔ لیکن
غیر فطری جلوہ سامانی پوری زندگی کو ایک تماشا بنا کر رکھ دے گی،
رومانیت اور نسائیت معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر کے
افراد کے اعصاب کو اس درجہ تشنج میں مبتلا کر دے گی کہ ساری
ذہنی و عملی قوتیں مفلوج ہو کر رہ جائیں گی۔

جنس شجر ممنوع تو یقیناً نہیں لیکن مہذب انسانی معاشرے
میں اس کا لطف و احساس لازماً خلوت تک محدود رہنا چاہیئے،
جلوت میں اس کا اظہار و مظاہرہ یکسر وحشیانہ فعل ہے۔ یہ دو
افراد کے درمیان اتنا خالص اور انفرادی معاملہ ہے کہ اس کو
دوسرے نفس کی کبھی اجتماعی سطح پر لانا سماج میں ہلاکت کے جراثیم
بوتا ہے۔ یوں مادی عضویت سے منزہ انسانی عشق کی روحانی اداؤں
کا علامتی بیان غزل کا مایۂ انبساط ہے۔ اس سلسلے میں بھی قدما
کی مستند و مسلم عشقیہ روایت سے سیکھنا چاہیئے۔

بات یہ ہے کہ انسانی سماج میں محض عورت اور مرد نام کی کوئی
مخلوق نہیں۔ آدم و حوا کی اولاد چند رشتوں کے تحت زندگی بسر کرتی
ہے۔ چنانچہ عورت ماں ہے، بیوی ہے یا بیٹی یا بہن یا بھتیجی (بھیک

جس طرح مرد (باپ ہے یا بیٹا یا بھائی یا شوہر) وہ فقط عورت ہو کر کسی جہت سے بھی ایک انسان کے تصور میں نہیں آسکتی۔ اگر ہم شیطان یا فرشتہ نہیں ہیں، تو ہمیں انسانی رشتوں کا احترام کرنا ہی پڑے گا، ورنہ تہذیب و ثقافت کے سارے دعوے یہاں تک کہ آدمیت کا زعم بھی یکسر باطل ہے۔ جو فن کار زندگی کی اس بنیادی قدر سے واقف نہیں اور جو فرد ایسے محسن سماج کے اس بنیادی ضابطے کی پیروی نہیں کرتا، وہ اور کچھ بھی ہو انسان نہیں ہو سکتا، کم از کم اس پہلو سے: اس لیے کہ نظام قدرت کی خلاف ورزی کر کے ہم اپنی فطرت کو مسخ کرنے کے سوا اور کوئی کارنامہ انجام نہیں دے پاتے۔

آخر انفرادیت اور اجتماعیت کے درمیان توازن تو ہونا ہی چاہیے اگر سماج کو یہ اختیار نہیں کہ وہ فرد کی اُپج اور راحت طلبی پر بند لگائے تو فرد کو بھی یہ اجازت نہیں دی جاسکتی کہ وہ محض ذاتی لطف کے لیے سماج کی قدروں اور ضابطوں کو پامال کر ڈالے۔ معاملہ دو طرفہ لینے دینے کا ہے، فرد اور سماج دونوں کے ایک دوسرے پر اور ایک دوسرے کے لیے کچھ حقوق اور کچھ فرائض ساتھ ساتھ ہیں۔ عورت اور مرد آزاد نہیں کہ خالص حیوانوں کے مانند ذاتی خواہشات کی تسکین کے لیے ایک دوسرے کے ساتھ کھل کھیلیں۔ سب سے پہلے انہیں ذمہ دار انسان کی طرح اس حقیقت کا لحاظ کرنا پڑے گا کہ وہ ایک نظام اجتماعی کے رکن ہیں، جس کے مفاد کے خلاف انہیں کسی

اقدام کا حق نہیں پہنچتا۔ ان کی پوری زندگی اور سارے تعلقات چند تہذیبی رشتوں کے تحت ہیں، جن سے الگ ہو کر ان کے باہمی ربط کی کوئی معقول شکل متصور نہیں۔ معاشرۂ انسانی کی اس ناقابلِ انکار صداقت کی موجودگی میں اس بات کی گنجائش نہیں نکلتی کہ فن کے پردے میں عورت کے اعضا کی تشریح کی جائے، مدحِ زلف و رخسار و لب، اہلِ نظر کا شیوہ نہیں۔ اس تشریحِ اعضا سے ایک طرف تو انسانی رشتوں کی حرمت مجروح ہوتی ہے، دوسری جانب سماج کی بنیادیں کھوکھلی ہوتی ہیں۔ تیسرے مرد و عورت کے درمیان انسانی مساوات پر شدید ضرب پڑتی ہے۔ اگر مرد کو حق پہنچتا ہے کہ عورت کے اعضا کی تصویر کشی کر کے لطف اٹھائے تو کیوں نہیں عورت بھی مرد کے اعضا کا تجزیہ کر ڈالے؟ موجودہ تمدن کے کاروبار میں عورت کی جسمانی اداؤں کو بری طرح استعمال کیا جا رہا ہے۔ کیا شاعری کا فنِ لطیف بھی اسی تجارتی اشتہار بازی سے اپنے دامن کو کثیف کرے گا؟ ایسا لگتا ہے جیسے عہدِ قدیم کی بردہ فروشی اب فنونِ لطیفہ کا داخلی شغل رہ گئی ہے! بردہ فروشی میں بھی تو آج کے فنونِ لطیفہ ہی کی طرح، بے بس عورت کی جسمانیات سے کھیلا جاتا تھا!

بہر حال، کلامِ فراق کی شدید نسائیت تغزل کو اس کے ابتدائی لغوی مفہوم میں سامنے لاتی ہے، یعنی عورتوں سے یا عورتوں کے متعلق گفتگو کرنا۔ اس غیر معتدل زنانہ پن کی قباحتوں پر نوبت

اور پر گزر چکی ہے۔ بہر حال اس کے جلو میں اردو شاعری میں کچھ دلچسپ عناصر بھی آ گئے ہیں۔ اس اضافے کو ایک لفظ میں گھریلوپن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، اگرچہ یہ گھریلوپن ذرا مخصوص قسم کا ہے، اور اس کی صحیح تصویر فراق کی غزلوں میں کم ہی ابھر پائی ہے۔ ہاں سلسلۂ رباعیات "روپ" میں ایک گھریلو ہندو عورت کا بڑا حقیقی اور کامیاب نقش اتارا گیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اس میں فراق نے خاندانی مسرت کے بارے میں اپنے تمام حسین خوابوں کو ممثل کر دیا ہے۔ انہوں نے ایک مثالی دیوی کی مورتی سجائی ہے، جس کی پوجا کی امنگ اب تک ان کے دل کو تڑپاتی ہوگی۔ یہاں حقیقتِ منتظر کو تصور نے لباسِ مجاز پہنا دیا ہے۔ بہر حال روپ میں وہ شدید جذباتی وابستگی جس کا نقشہ "بھارت درپن" میں ملتا ہے، اس نے فراق کی بعض غزلوں میں بڑا سوز پیدا کر دیا ہے اور محرومی کے سبب اس میں اور بھی تیزی آ گئی ہے۔ یہی سبب ہے کہ سر تا قدم جذباتیات میں غرق ہونے کے باوجود بعض وقت فراق پر کچھ ایسی کیفیتیں بھی طاری ہو جاتی ہیں جن میں دل مجروح سے فقیرانہ صدائیں بلند ہونے لگتی ہیں یا پھر حسرت و آرزو کے کچھ ایسے نمونے نمایاں ہوتے ہیں کہ حیات پر اسرار معلوم ہونے لگتی اور اشعار نوا ہائے راز کے۔

حسن کو اک حسن ہی سمجھے نہیں اور اے فراق
مہرباں نامہرباں کیا کیا سمجھ بیٹھے تھے ہم

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی

ہو کیا ہوا کچھ بھی نہیں اور یوں تو سب کچھ ہو گیا
معنی بےلفظ ہے اے دوست دل کی واردات

تری نگاہ سے بچنے میں عمر گزری ہے
اتر گیا رگِ جاں میں یہ نیشتر پھر بھی

بستیاں ڈھونڈ رہی ہیں انہیں ویرانوں میں
وحشتیں بڑھ گئیں حد سے ترے دیوانوں میں

نگاہِ ناز نے پردے اٹھائے ہیں کیا کیا
حجاب اہلِ محبت کو آئے ہیں کیا کیا

جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی
چراغِ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

جینا جو آ گیا تو اجل بھی حیات ہے
اور یوں تو عمرِ خضر بھی کیا، بے ثبات ہے

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

حسنِ ازل کی جلوہ گاہ آئینۂ سکوتِ راز
دیکھ تو ہے عیاں عیاں، پوچھ تو ہے نہاں نہاں

ایک ایک صفت فراق اس کی
دیکھا ہے تو ذات ہو گئی ہے

ان اشعار میں تخیل کی وسعت، جذبے کی گہرائی اور ذہن کی رسائی سبھی کچھ ہے۔ کاش فراق کا غالب سرمایہ اسی انداز کا ہوتا، لیکن افسوس کہ وہ اپنی اس امتیازی نشان کو چھوڑ کر بار بار سطحی لذت کوشیوں کی طرف مائل ہوئے اور بڑی حد تک اپنی توجہ انہی پر مرکوز رکھتے ہیں:

وہ تمام رنگ رہے وہ تمام بوس و کنار ہے
وہ ہے چہرہ چہرہ جو دیکھیے وہ ہے چومیے تو دہن دہن

کفِ پا سے تا سرِ نازنیں کوئی آنکھیں کھلی جھپکتی ہیں
کہ تمام مسکنِ آہواں ہے نرم خمار تمام بدن

اشعار میں، یہ عارض و کاکل کے وہ جلوے
ہاں دیکھ کبھی تو مری غزلوں کی شب تاب:

رکی رکی سی لبِ شوق پر ہے عرضِ وصال
کہ پھونک دے نہ ترے زیرِ لب جواب کی آنچ

جسمِ نازنیں میں سر تا پا نرم لو نہیں لہرائی ہوئی سی
تیرے آتے ہی بزمِ نازنیں، جیسے کئی شمعیں جل جائیں

انسانی جسم ہی سے منسلک بیک وقت لذّتیت اور تفکّر کے یہ متضاد میلانات فراق کے شاعرانہ ذہن کے متعلق ایک نکتۂ خاص کی نشاندہی کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے جیسے ہمارا فن کار تہذیب کی کئی صدیوں کو چھلانگ کر آزاد انسانیت کے اس دورِ وحشت میں جا پہنچا ہے جب انسان "فطرت" سے اتنا قریب تھا کہ ہوا، پانی اور غذا کی طرح جنس بھی ایک زیادہ عام سی چیز تھی، اس وقت کے آدم و حوا نباتات و حیوانات کے ساتھ اتنی قریبی رفاقت رکھتے تھے کہ جنسی معاملات میں ان ہی کی طرح بے قید و بے تامل تھے، ان کے تازہ و سادہ جسموں پر ہمہ دم جنس کے گلاب کھلتے رہتے تھے اور ان کی عطر بیزیوں کے درمیان مرد و زن بے حجابا ایک دوسرے کے ساتھ مل کر زندگی کا سارا کاروبار انجام دیتے تھے۔ چنانچہ دل کے سارے ارمان اتنے آسودہ تھے کہ انھیں مچلنے کی ضرورت ہی لاحق نہ ہوتی تھی۔

ایسے ہی آدمی فارغ تھا کہ فطرت کی جمال آرائیوں پر خوب خوب دادِ نظر دے، اس لیے کہ فطرت بھی جسمِ محبوب ہی کی مثال شگفتہ و آزمودہ تھی، بلکہ فطرت اور عورت ایک ہی حقیقت کے دو رُخ تھے، اور شاعر ان دونوں رخوں کا شیدائی تھا۔ کیونکہ جس حقیقت کے یہ دو رُخ تھے، وہ روحِ کائنات سے کم درجے کی ہستی نہ تھی۔ اس طرح ایک صاحبِ احساس انسان عورت اور فطرت ہی کے واسطوں سے خدا کے قریب بھی پہنچ جاتا تھا۔

یہاں تک کہ عورت بجائے خود ناموس فطرت بن گئی تھی[1] — یہی سبب ہے کہ فراق کی شاعرانہ تصویریں بعض اوقات زندگی کی امثلۂ قدیم (آرکیٹائپس ARCHETYEPS) محسوس ہوتی ہیں۔ وہی تازگی، ابہام اور اشاریت اور کچھ جادو کی کیفیت:

رات چلی ہے جوگن بن کر، بال سنوارے، لٹ چھٹکائے
چھپے فراق گگن پر تارے، دیپ بجھے، ہم بھی سو جائیں
طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں
ہوش میں کیسے رہ سکتا ہوں آخر شاعر فطرت ہوں
صبح کے ست رنگے جھرمٹ سے جب وہ انگلیاں مجھے بلائیں
یہ سرمئی فضاؤں کی کچھ کنمناہٹیں
ملتی ہیں مجھ کو پچھلے پہر تیری آہٹیں
ہم اہل انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی، غم تھا ترا، ڈھل چلی تھی رات
سانس کو تازہ، دل و جاں کو معطر کر گئیں
اس نظر کی ٹھنڈی اور مہکی ہوئی پرچھائیاں

---

[1] یہ علمائے عمرانیات کا بیان ہے اور اغلباً فراق اس کے قائل ہیں، جب کہ میں اس کو خرافات سمجھتا ہوں۔ غ م

ان تصویروں میں حسن و عشق انتہائی سادہ اور اس لئے بلا تفریق ایک دوسرے میں مدغم نظر آتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے انسان کی شخصیت ابھی خالص جذبہ و احساس کی سرحد میں ہے۔ فکر و ادراک کی منزل ابھی نہیں آئی۔ اس لئے خیال اور مادے میں کوئی امتیاز پیدا نہیں ہوا۔ جو بات ہے تجسیم کی راحت کا ذائقہ لئے ہوئے، تجرید کی کلفت ذہن کو گوارا نہیں۔

موسم گل کو "رنگ پیراہن"، "خوشبوئے زلف" اور "جلوۂ بام" کے مناظر میں متشکل کرنے سے حسیات و اعصاب کو فرحت و لذت تو ضرور ملتی ہے، لیکن سوال اٹھتا ہے، سنجیدہ فن میں حسن، صداقت اور خیر کا توازن کیا ہوتا ہے؟ کیا حسن صداقت سے خالی ہو سکتا ہے، یا صداقت خیر سے عاری ہو سکتی ہے؟ جو بوالہوس ان سوالوں کا جواب اثبات میں سوچتا ہو اس سے تو تخاطب بھی فضول ہے، لیکن اہل نظر اپنے ذوق اور شعور کا تجزیہ کر کے آسانی سے اس قطعی نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ جمال کی لطافت وہم اور شر سے ملوث نہیں ہو سکتی، "حسن آئینہ حق اور دل آئینۂ حسن" ہے۔ لہٰذا وہ حسن کلام جو دل انسان کا آئینہ بننے کی آرزو رکھتا ہو اس کے لئے چارہ نہیں اس کے سوا کہ حسن کو شئی میں صداقت اور خیر کا دامن نہ چھوڑے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ جمالیاتی و فور میں بھی اخلاقی قدر اپنی نگاہ میں ضرور رکھے، تاکہ لطف و نشاط تہذیب کے دائرے میں رہے، اور اس طرح اس کا اتمام

بھی آغاز ہی کی طرح شیریں ہو۔ صرف یہی کیف انسان کی صحت وشرافت نیز نفاست کا ضامن ہو سکتا ہے۔ اور یہ کیف ہی زندگی کے تمام اشغال کا واحد مقصد ہے، جس سے ٹکرانے والی ہر حرکت مرگ آموز ہے۔

فراق نے غزلوں کے علاوہ نظمیں اور رباعیات بھی لکھی ہیں۔ فنی اعتبار سے فراق کے یہاں یہ صنفیں کوئی مستقل حیثیت نہیں رکھتیں، اس لئے کہ ان سب میں مواد کی نوعیت اور ہیئت کا سانچہ برابر غزل کا ہے۔ فراق جس ہیئت میں بھی طبع آزمائی کریں اس کے ہر خم و پیچ میں ان کی متغزلانہ ادائیں رقصاں ملیں گی۔ رباعیات کا تسلسل ہو یا بندوں کی تنظیم، غزل کے مصرعے کھلتے ہوئے نظر آئیں گے۔ شاعر کا انداز خیال غزل کے آہنگ سے باہر ظہور پذیر ہو ہی نہیں سکتا، اس لئے کہ فراق اپنی تمام پیچ کے یاد صمت آہنگ کی حزنیہ غزل کی سلسلہ بند روایات سے پرے جانے کا یارا نہیں رکھتے۔ میر ہی کی طرح ان کا مزاج پگھلا ہوا ہے، اس میں جماؤ نہیں۔ ان کے قویٰ ڈھیلے ہیں، تنے ہوئے نہیں، اس لئے ان کے یہاں بکھرے ہوئے احساسات کو سمیٹنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

ہیں سوا میرے اور بزم نوا پر وہ آہستگی نہیں ملتی
میں نے اس آواز کو پالا ہے مر مر کے فراق
آج جس کی بزم نو ہے شمع محراب حیات

یہ بزمِ نوا اور بزمِ لَو شمعِ محرابِ حیات ہو یا نہ ہو، فراق کی محرابِ غزل کا دِیا تو ضرور ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ فراق کی آواز میں بڑی آہستگی ہے۔ انہیں "سکوتِ ناز" سے جو شدید وابستگی ہے اس کا موزوں شیوۂ اظہار یہی ہونا بھی چاہئے تھا۔ فراق کی آنچ بڑی دھیمی اور رفتار بہت مدھم ہے۔ انہیں شام، رات اور پچھلے پہر کی خموشیاں بہت اپیل کرتی ہیں۔ ان کا رنگِ طبیعت شب کی تاریکی سے بے حد مانوس ہے۔ دھندلکے اور اندھیرے ہی میں ان کی نگاہِ تصور کے سامنے ایک سے ایک تصویر جھلک اٹھتی ہے۔ جب آسمان پر ستاروں کی بزم سجتی ہے تو شاعر کے دل میں نگار خانہ آراستہ ہوتا ہے۔ شاید اس لئے کہ یہی وقت ہے شگفتن کا اور ناز و انداز حریمِ حسن میں بار پانے کا۔ چنانچہ روزِ روشن میں ہجر کا مارا ہوا عاشقِ افسردہ کھل اٹھتا ہے، سارے تکلفات کو بالائے طاق رکھ کر کسی کے قریب آجاتا ہے اور آہستہ آہستہ محبت کے گلے شکوے سنانے لگتا ہے۔ جیسے جیسے قربت بڑھتی جاتی ہے سینے کا درد اور سانسوں کا اُتار چڑھاؤ بھی تیز ہوتا جاتا ہے۔ اس طرح پوری صحبت سرگوشیوں میں تمام ہو جاتی ہے۔

اب چونکہ خلوتِ ناز کے اندر سرگوشیوں میں بیان ہونے والی یہ حکایتِ عشق از حد لذیذ ہے، اس لئے نتیجہ دراز تر نکلا۔ چنانچہ فراق کی غزلوں کی طوالت اردو شاعری کے لئے ایک نیا مسئلہ ہے۔ یہ صرف لمبی غزلِ مسلسل کا معاملہ نہیں۔ فراق کے دل میں غم ہائے

تنہائی کا جو غبار بھرا ہوا ہے۔ وہ ۳۰، ۳۰، ۴۰، ۴۰ اشعار کی غزلیں لکھ ڈالنے کے باوجود نکلتا ہی نہیں۔ وہ جب شروع ہو جاتے ہیں تو ندرتِ طبع انہیں کسی خاتمے پر ٹھہرنے ہی نہیں دیتا، بار بار خاتمے کی طرف آ آ کر لوٹ جاتے ہیں، یہاں تک کہ شاید چکر لگاتے لگاتے تھک کر یکایک ایک مقطع پر آ کر رک جاتے ہیں۔ اس کے بعد تھوڑی دیر دم لے کر پھر کسی دوسری زمین میں انہیں باتوں کو لے کر دوڑ لگانا شروع کر دیتے ہیں، جن کی خاطر پہلے گھوم چکے تھے۔ ایک کرب اور رہ جاتا ہے جو شاعر کو بھلا نہیں بیٹھنے دیتا، اور برابر گایا جانے کے باوجود کسی گیت میں ڈھلتا ہی نہیں۔ شاعر کے افقِ ذہن پر ہمیشہ درد کے بادل منڈلاتے اور پیہم برستے رہتے ہیں، ایک ناسور ہے عاشقِ نامراد کے دل میں، جو رستا ہی چلا جاتا ہے۔ بہرحال، شبِ فراق جیسا یہ طولِ غم یہ ختم ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ ایسی ہیئت کی کیا توجیہ کریں، جس کی حدیں بالکل شکستہ ہیں، اور جغرافیہ ادب میں جس کا کوئی واضح متعین نقشہ بن نہیں پاتا؟

فراق پہلے اور آخری شاعر نہیں ہیں جنہیں اپنے بیانِ حیرت کی وسعت کے لئے تنگنائے غزل ناکافی معلوم ہوئی ہو۔ غالب سے جگر، نظیری تک ہر صاحبِ احساس و شعور فنکار کو اس مسئلے سے سابقہ پڑا ہے۔ کسی نے قطعے میں دل کی بھڑاس نکالی اور کوئی نظم نگاری کی جانب مڑ گیا۔ کسی نے ایک مناسب اور مناسب سانچے کی غزلِ مسلسل پر اکتفا کیا لیکن فراق اپنی قماش کے واحد

والے شاعر ہیں، جو غزل لکھتے ہیں تو تسلسل کی ہر حد سے نکلی ہوئی اور نظم تصنیف کرتے ہیں تو غزل کی تمام بندشوں سے بھری ہوئی اساتذہ کے سہ غزلوں اور چو غزلوں میں بھی پراگندگیٔ طبع کی یہ نظیر نہیں ملتی۔ وفورِ باطن کا ایسا بے روک سیلان اپنی مثال آپ ہے۔

واقعہ یوں ہے کہ فراق ایک رگینہ زدہ شاعر ہیں۔ چنانچہ اس مرض کی متضاد علامت کے طور پر ایک طرف حساس انفرادیت پرستی ہے تو دوسری جانب اعتمادِ نفس کا فقدان۔ نتیجہ یہ ہے کہ دل ناآسودہ صرف ایک ایسی فضا کی تخلیق کرکے رہ جاتا ہے، جو ایک ذرّیں غبار سے مملو ہے، جس کے کنارے لامعلوم اور جس کے اجزا ناقابلِ امتیاز ہیں۔ اس نوعیت کا جذبۂ تخلیق اپنے انشا کے لحاظ سے غزل کی ریزہ گی لیکن وسعت کے اعتبار سے نظم کی کشادگی کا تقاضا کرتا ہے، لہٰذا مواد اور ہیئت کے درمیان ایسی کشمکش برپا ہو جاتی ہے۔ جو ہیئت کو مواد کی قامت پر اس حد تک کھینچتی ہے کہ ہیئت شکن در شکن ہو کر ٹوٹ ٹوٹ جاتی ہے۔ انجام کار، غیر ضروری طوالت اور انتشار رونما ہوتا ہے۔

اسی صورتِ حال کا شاخسانہ کلامِ فراق کی ناہمواری ہے۔ ایک طرف نہایت چھوٹی بحریں ہیں تو دوسری جانب بہت بڑی بحریں، کہیں نہر، کہیں سمندر۔ ذرا سی آب جو اور محیطِ بے کراں کی یہ مثالیں انتہائی سادگی و پیچیدگی کے قطبین پر واقع

ہیں۔ پھر ایک غزل کے اندر بھی بعض اوقات بیان کی اونچی نیچی لہروں سے جوار بھاٹے کا سماں قائم ہو جاتا ہے، اور یہ وجد معانی کا پیرایہ نہیں ہوتا، موڈ کی ادلتی بدلتی کیفیت کا اشاریہ ہوتا ہے۔ طبیعت کے اس الٹ پلٹ سے آہنگ کا جو اتار چڑھاؤ نمودار ہوتا ہے۔ وہ کوئی نغمے کا زیر و بم نہیں، صرف جذبے کی پریشانی اور فن کی ناہمواری کا ثبوت ہے۔ فراق کی شاعری گویا ایک کوہ گراں ہے جس کی کہر آلود چوٹی پر پہنچنے کے لئے حوصلہ فرسا نشیب و فراز کی پیمائش کرنی پڑے گی، اور سلامت پہنچنا اس حسن اتفاق پر منحصر ہے کہ رستے میں کوئی چٹان یا طوفان برق تر پر پڑے۔ بلندی اور پستی کا یہ عالم اس لئے ہے کہ فراق جذبے کی رو میں بہہ جاتے ہیں، اور امتیاز و انتخاب سے کام نہیں لیتے، عالم لطیف میں من کی موج کو کھلی چھوٹ دے دیتے ہیں۔ نتیجۃً ایک ڈیل ڈول والا لیکن بے ڈول سا ہیولا ابھر جاتا ہے، چنانچہ غزل جیسی منجھی ہوئی صنف سخن میں بھی کھردرا پن قدم قدم پر ملتا ہے۔ بے شمار نوکیلے گوشے جہاں تہاں نکلے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

بلاشبہ اس فنی صورت حال کی وجہ انفرادیت اور تازگی پسندی ہے۔ فراق موضوع میں اجتہاد اور اسلوب میں جدت کے قائل ہیں، ان کے کچھ نئے اور انوکھے تخیلات ہیں، جن کی یکتائی کو وہ ایک طرز لطافت میں ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے بیشتر الفاظ کا استعمال غیر رسمی انداز سے کیا ہے۔

ان کی تراکیب، نقروں اور استعاروں کے مخصوص شیوسے ہیں، کچھ نقوشِ کلام انہوں نے خود وضع بھی کئے ہیں۔ اختراع و ایجاد کے ان تجربوں میں بسا اوقات سلیقے کی کمی کھٹکتی ہے۔ تازگی اور معنی پروری کی ایک ادا تو پیدا ہو جاتی ہے، لیکن نفاست اور شائستگی کے ضروری عناصر بروے کار نہیں آپاتے۔ بہرحال فراق کو بعض لفظوں اور تصویروں سے بڑی شیفتگی ہے۔ بات، رسما، کسمساہٹ، سانس، آنکھ وغیرہ اکثر ان کے تخیلات کے تار و پود میں موجود ہوتے ہیں، اور ان کی مدد سے فراق اپنی خاص فضا بروے کار لاتے ہیں۔

فراق کا وجدان جب زور پر ہوتا ہے، طبیعت یکسو اور فکر پابند رہتی ہے اور بحر بھی اوسط حد تک قابو میں رہتا ہے، تو مخصوص و منفرد تغزل کے کچھ دل آویز نمونے تخلیق ہوتے ہیں لیکن ان اسبابِ فن کا اجتماع اتفاق ہی سے ہوتا ہے، ورنہ اکثر و بیشتر وجدان، تفکر اور ارتکاز کے اجزا ایک دوسرے سے الگ پریشان رہتے ہیں۔ لہذا فراق کے کمالات بالعموم ان کے کلیات میں نہیں، مستثنیات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان کی فنکاری مفردات تک محدود ہے، مرکبات تک رسا نہیں ہوتی۔ شاید وہ فردوں کے شاعر ہیں۔ اگر فراق کے طویل طویل کلام کی سیپیوں کے انبار سے چند موتی چن کر یک جا کر دیے جائیں تو ادروں تغزل میں کم از کم ان کی امتیازی شان اور منفرد

کارنامے کا ایک مستند اظہار ہو جائے۔

اُردو غزل گوئی کی روایت میں فراق نے بلاشبہہ ایک اضافہ کیا ہے اور وہ ایک منفرد و ممتاز احساس و آواز کے مالک ہیں، لیکن یہ احساس و آواز وہ نہیں ہے جو ان کی جنسی اُچھیلاہٹوں میں نظر آتی ہے، ان کا اصل اضافہ وہ ہے جس میں وہ تھوڑی دیر کے لئے مطمئن ہو کر اپنے جذبے کی گہرائیوں اور اس کی کائناتی وسعتوں کا پتہ دیتے ہیں اور جہاں ان کی ذات منزہ ہو کر ایک آفاقی عشق کی گردرد اور حسرت انگیز آہٹوں میں ڈوب جاتی ہے حسب ذیل اشعار فراق کے اسی رنگ و آہنگ کے نمائندہ ہیں:

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے — نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی
نگاہِ ناز نے پردے اٹھائے ہیں کیا کیا — حجاب اہل محبت کو آئے ہیں کیا کیا
جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی — چراغ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں — وہی اندازِ جہانِ گزراں ہے کہ جو تھا

شامِ غم کچھ اس نگاہِ ناز کی باتیں کرو
بے خودی بڑھتی چلی ہے راز کی باتیں کرو
ہر رگِ دل وجد میں آتی رہے دکھتی رہے
یوں ہی اس کے جا و بے جا ناز کی باتیں کرو

میرے نزدیک اس قسم کے اشعار فراق کے تغزل کی بلند ترین پروازیں ہیں اور ان سے مختلف جو کچھ ہے وہ ان کی پست ترین گراوٹ ہے، کہنا چاہیئے "بلندش بہ غایت بلند و پستش بہ نہایت پست"۔ فراق کے "نہایت بلند" اشعار اردو ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے اور ان کی "غایت پست" چیزیں اپنی موت آپ مر جائیں گی۔

اختر اورینوی کی افسانہ نگاری

جس وقت اختر اورینوی نے افسانہ نگاری شروع کی پریم چند زندہ تھے اور ان کے پیروؤں کی ایک پوری نسل بروئے کار آچکی تھی، سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس وغیرہ ابھر چکے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ نیاز فتح پوری کا جمالستان اور سجاد حیدر یلدرم کا خیالستان سج چکے تھے۔ مجنوں گورکھپوری کا بیاباں بھی سامنے آچکا تھا۔ حجاب امتیاز علی کا کوہ قاف نمودار ہو رہا تھا۔ سعادت حسن منٹو نے ابھی لکھنا شروع کیا تھا۔ پھر اختر اورینوی کے لکھنا شروع کرنے کے دو تین ہی برسوں بعد کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور چند سال اور بعد عصمت چغتائی بھی، میدان میں آگئے۔ اسی عہد میں احمد ندیم قاسمی بھی لکھنے لگے۔ اس طرح اورینوی اردو افسانہ نگاری کی دوسری نسل کی پہلی پشت میں وجود پذیر ہوئے۔

یہ وہ دور تھا جب اردو ادب میں مختصر افسانہ نگاری کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ مگر در و دیوار اور بام و سقف کا صرف مسالہ تیار ہوا تھا، اور کاریگری کے لئے چابکدست معماروں کی ضرورت

تھی۔ پریم چند نے بنا ضرور ڈال دی تھی، مگر وہ خود اور اُن کے قبیلے کے لوگ مزید تعمیر کے گُر سے واقف نہ تھے۔ پریم چند اسکول کی حد تک اردو افسانہ اپنی بالکل ابتدائی، سادہ و معصوم شکل میں تھا۔ اس کی ہیئت اور مواد کسی میں بھی بلوغت کی پیچیدگیاں پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ سیدھے سادے دیہاتی قصے، قصباتی کہانیاں، جذباتی داستانیں، کاشتکاروں اور جاگیر داروں کی دنیا کے، زر زمین اور زن کے سادہ ترین تانے بانے سے بنے ہوئے فسانے اور اس پر سکون تماشہ کو برہم کرنے والے اُن حملوں کے کچے چٹھے جو سیاست و صنعت کی اُبھرتی ہوئی نئی دنیا کے دائرے سے زراعت و اشرافیت کی مٹتی ہوئی پرانی دنیا پر ہو رہے تھے، ان کچے چٹھوں میں ناگہانی حملوں سے پیدا ہونے والی تشویش اور تجسس کا اظہار، کچی نیند سے اُٹھ کر چونکے ہوئے مبہم احساسات، ان جانے جذبات — یہ تھی کل کائنات اردو افسانے کی، پریم چند کے دائرے میں۔

بات یہ ہے کہ جدید نظم اور جدید تنقید کی طرح مختصر افسانہ بھی فنی اعتبار سے مغرب کی دین ہے۔ اردو ادب میں یہ صنفیں براہ راست انگریزی ادبیات کے زیر اثر پروان چڑھیں۔ اس میں شک نہیں کہ پریم چند اور ان کے اکثر پیرو کسی نہ کسی طرح انگریزی افسانہ کی بو پا گئے تھے۔ لیکن فنی رسوخ کیلئے ظاہر ہے کہ، محض بو پا جانا کافی نہیں۔ اس کیلئے راست مطالعہ اور باقاعدہ ریاضت شرط ہے۔ اس شرط کی تکمیل اردو افسانہ نگاروں کی پہلی نسل سے ممکن نہیں تھی۔ اُن میں اکثر تو انگریزی یا کسی دوسرے مغربی ادب سے واقف ہی نہ تھے، اور جو کچھ واقف تھے وہ یا تو ضروری عناصر کو

جذب نہیں کر سکے، یا کسی وجہ سے انھوں نے ان عناصر کو اختیار نہیں کیا۔ اس پہلی نسل کی نارسائی میں پریم چند اسکول۔ تنہا نہیں۔ اس میں نیاز کی جمالیت اور یلدرم کی تخیل بھی شامل ہیں، دونوں ہی اپنے اپنے رومان میں اس درجہ سرشار تھے کہ باہر کی حقیقت کی طرف رُخ ہی نہیں کر سکے۔ مجنوں کچھ تو دو بڑھے میں رہے اور کچھ عبودی بن گئے۔

فن ہی سے ملتا جلتا حال نسل اوّل کی فکر کا بھی ہے۔ اس میں ایک طرف پریم چند کی انتہائی سادگی ہے تو دوسری جانب نیاز کی انتہائی رنگینی۔ پیچیدگی، شعور اور ٹھوس واقعیت دونوں جگہ مفقود ہیں۔ پریم چند اور ان کے رفیقوں کے یہاں ہندوستان کی سچی بو باس ضرور ہے، لیکن پختہ و بالیدہ فن محض کچی مٹی سے نہیں اُبھرتا، خوبصورت، سڈول اور مجلّی برتنوں کو ڈھالنے کے لئے اس مٹی کو گوندھ کر چاک پر گھمانا اور پھر آوے میں پکانا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ، لطافت و نفاست میں اضافے کے لئے مٹی کی شکل بدل کر اس کو چینی کا رنگ بھی دینا پڑتا ہے۔ دوسری طرف نیاز (و یلدرم) اس دھرتی پر قدم ہی نہیں رکھتے یہاں تک کہ اپنے زمانہ کو بھی بھول جاتے ہیں۔ نیاز تو قدیم مصری و یونانی وغیرہ اساطیر کے ایسے دلدادہ ہیں کہ ان کے کردار اور وہ خود الف لیلہ یا طلسم ہوشربا سے نمودار ہوتے نظر آتے ہیں۔ یلدرم ترکی وغیرہ پر ایسے فریفتہ ہیں کہ ان کی معدودے چند طبع زاد کہانیاں بھی دوسرے ادیبوں کا ترجمہ یا چربہ معلوم ہوتی ہیں۔ یہ دونوں نیازمند گویا قدیم داستان گو یوں کی طرح شمالیت پسند واقع ہوئے ہیں۔ نسل اوّلین کا یہ فکری نقص اس لحاظ سے تو فطری

ہے کہ ابھی یہ لوگ سوچ بچار کی بھی ابتدا ہی کر رہے تھے۔ مگر یہ امر حیران کن ہے کہ اردو ادب کی دوسری صنفوں میں علم و فکر کا نہایت بالغ سرمایہ جمع ہو چکا تھا اور بڑے بڑے مفکرین پیدا ہو چکے تھے، اس کے باوجود ہمارے افسانہ نگار عبدالحلیم شرر اور رتن ناتھ سرشار کی دنیاؤں میں سانس لے رہے تھے! ابھی ہنوز رجب علی بیگ اور میر امّن کا پروردگار جاگ رہا تھا اور سرشار سو رہا تھا۔

یہ تھی وہ بھولی بھالی، خوابناک فضا جس میں اختر اورینوی نے اپنے ہم عصروں کے ساتھ لکھنا شروع کیا۔ اس فضا کا اثر توارث اور ماحول کے تحت ہیں، موضوع یا اسلوب کی حیثیت سے اردو افسانہ نگاروں کی دوسری نسل کی کم از کم ابتدائی کاوشوں پر طاری رہا۔ ویسے اسی نسل میں حجاب امتیاز علی اپنی تیکھی انفرادیت کے باوصف ایک گزرے ہوئے دور کے احساسات کو پیش کر رہی تھیں، کہنا چاہیے کہ انہوں نے ایک نیا طلسم ہوشربا کھڑا کیا تھا۔ اسی طرح احمد ندیم قاسمی کے سوہنی مہینوال اور پھر کرشن چندر کے کشمیری لیلیٰ مجنوں، اپنے رنگین پن کی صدائے باز گشت تھے۔ یہ ساری باتیں فطری تھیں۔ اس لئے کہ اردو افسانے کی ایک روایت بن چکی تھی اور آئندہ ارتقا اسی کے تسلسل میں ہونا تھا۔

بہر حال، دوسری نسل میں مثالیت اور رومانیت کا میلان بہت جلد ختم ہو گیا۔ تاریخی حالات، ادبی رد اور ذاتی تجربات سبھی عوامل رجحان کی تبدیلی میں معاون ہوئے۔ سب سے پہلے تو جدید علوم و فنون کی اشاعت نے حساس طبیعتوں میں نئی نئی تہلیں پیدا کیں، ذہنوں پر عجائب عالم کے

دروازے کھلے، نفس و آفاق کی بے شمار باریکیاں مشاہدے اور تجربے میں آئیں۔ پھر سیاسی حوادث کے طوفانوں نے زندگی کی موجوں میں اضطراب پیدا کر دیا، تلاطم کے ساتھ ساتھ کتنے ہی گرداب اُبھرے۔ اقتصادی احوال بھی دگرگوں ہو گئے، زراعت سے صنعت اور دستکاری سے آلات سازی کی طرف رجحان ہو گیا، دیہاتوں کی جگہ شہروں نے لے لی۔ تمدن کے یہ انقلابات تہذیب پر بھی اثرانداز ہوئے۔ پرانی قدریں بیکار ہو گئیں۔ دلچسپیاں اور ہمدردیاں بھی بدلنے لگیں چنانچہ زندگی کے دوسرے دائروں کی طرح ادب میں اور ادب کی دوسری صنفوں کی طرح افسانے میں بھی اجتماعیات و عمرانیات کا عمل دخل کافی بڑھ گیا، کرداروں اور کوائف کا مطالعہ معاشیات، نفسیات اور جنسیات کی روشنی میں ہونے لگا۔

حالات کی پیچیدگی یہاں تک بڑھی کہ انسان کی شخصیت کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے گئے۔ علوم و فنون کی طرح افسانوں میں بھی انسانی شخصیت کے خاص خاص پہلوؤں کی تخصیص ہونے لگی۔ منٹو نے جنسیات میں اختصاص حاصل کیا، ممتاز مفتی کو نفسیات میں امتیاز ملا، عصمت چغتائی گھر کی بھیدی قرار دی گئیں، راجندر سنگھ بیدی روزمرہ کی خانگی زندگی کے ظہیر دار ہوئے، احمد ندیم قاسمی نے فطرت کی دل آویزیوں اور عشق کی معصومیوں کو موضوع بنایا، کرشن چندر نے سیاسی و معاشی استحصال کی پردہ دری کا بیڑا اٹھایا۔ اختر اور نیوی نے اس تخصیص سے بغاوت کی، انہوں نے وقت کی رفتار اور موضوع کی مناسبت سے حسن کو ہر رنگ میں

دیکھنے کی کوشش کی، زندگی کے ہر جلوۂ گذران کو آئینہ خانہ کرنا چاہا، حیات کو ہر سطح پر اور ہر زاویے سے دیکھا اور دکھایا، جنس، نفس، گھر، خاندان، فطرت، عشق، سیاست اور معیشت —— فرد اور سماج کے یہ سارے گوشے اختر اورینوی کے اکثر افسانوں میں الگ، الگ اور بعض افسانوں میں یکجا بھی مل جائیں گے۔ اس کے علاوہ، اورینوی نے ایک تازہ اور انوکھا گناہ تفلسف کا بھی کیا ہے۔ انہوں نے بہتیرے افسانوں میں جزوی طور پر اور بعض افسانوں میں کلی طور پر انسان کی ابتدا و انتہا اور کائنات کے خیر و شر کی 'مابعد الطبیعی' بحثیں بھی اٹھا دی ہیں۔ چنانچہ فلسفے کے ساتھ الٰہیات و اخلاقیات کے شجرِ ممنوعہ سے بھی انہوں نے پھل توڑ کھائے ہیں۔ ممکن ہے اس جرأتِ زاہدانہ سے ان کی یا اردو افسانے کی عقل میں زبردست اضافہ ہو گیا ہو، مگر اس کا خمیازہ انہیں بھگتنا پڑا ہے کہ بعض فرشتے انہیں افسانہ نگاری کے فردوسِ بریں کے باہر حلقۂ بیرونِ در بنانے پر مائل نظر آتے ہیں۔ بہر حال اختر اورینوی کی انفرادیت تنوع اور دور رس ہے۔ ویسے اگر تقسیمِ کار کے مروجہ اصول کو راہ دی جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ اورینوی کا امتیاز روحانی تفکر ہے، مگر اس صورت میں بھی اورینوی کے افسانوں کا کوئی خاص موضوع مقرر نہیں ہوتا۔ یوں کہیے کہ ان کے فن کی رو کسی ایک سانچے میں بند نہیں ہو پاتی۔ ایسا اس لئے ہے کہ اورینوی کو اجزا سے بجائے خود دلچسپی کم ہوتی ہے، ان کی دلچسپی کا مرکز وہ احساس اکثر ہوتا ہے جو ہر افسانے کے نقطہ

عروج پر نمودار ہوتا ہے۔ دراصل اوپندوی ایک واضح انداز نظر کے مالک ہیں، اور اُن کا یہ اندازِ نظر زندگی کے ہر رخ اور پہلوے میں ایک مخصوص ارتعاش کا سراغ لگا لیتا ہے ۔ یہ ارتعاش فی الواقع چند بنیادی قدروں کا ہوتا ہے۔ اس ارتعاش کا تجزیہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوگا کہ فن کار کے پاس کہنے کی کچھ سنجیدہ، اونچی اور گہری باتیں ہیں، جنہیں اس نے قصے میں گھول دیا ہے، یا یہی باتیں پھیل کر افسانہ ہو گئی ہیں اور اگر انہیں سمیٹا جائے تو وہ چند مجرد اصولوں میں مرتکز ہو جائیں ۔

اب تک اختر اورینوی کے افسانوں کے پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ تاریخی ترتیب یوں ہے :۔

۱۔ منظر و پس منظر (۲) کلیاں اور کانٹے (۳) انارکلی اور بھول بھلیاں (۴) سمنٹ اور ڈائنامیٹ (۵) کلیاں اور بال جبریل۔ چھٹا مجموعہ "سپنوں کے دیس میں" اشاعت کے لئے مرتب ہو چکا ہے۔ اگر ہم افسانہ نگار کے ذہنی ارتقا کی تاریخ مجموعوں کی روشنی میں پیش کرنی چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ منظر و پس منظر اور کلیاں اور کانٹے ابتدائی دور کی یادگار ہیں جبکہ فن کار کا شعور اپنے ماحول کی چار دیواری میں محدود تھا، اس کے اندر ابھی اتنی بالیدگی نہیں آئی تھی کہ وقت کے میلانات سے بلند ہو کر اپنی صنعت کو کوئی نئی جہت دے سکے۔ چنانچہ ان

دونوں مجموعوں میں سماج اور فرد کے معاشی و نفسیاتی مطالعے کے وہ سارے پہلو موجود ہیں جو معاصر افسانہ نگاروں کے طرۂ امتیاز تھے۔ یہاں زندگی کی اقتصادی تلاش اور افراد کے ساتھ نفسیاتی ہم دردیوں کے سارے عنوان پائے جاتے ہیں۔ بہرحال ان حدود کے اندر مشاہدے کی باریکی، تصور کی لطافت، بیان کی تصویریت ـــ داستان سرائی کے تینوں عناصر کافی حد تک موجود ہیں۔ اس دور کے افسانوں میں سب سے نمایاں وصف ماجرائی فنکارانہ ترتیب ہے۔ افسانوں کی ہیئت ایسی سڈول ہے جیسے گڑھا ہوا تیور، پلاٹ کی تراش اور تعمیر نک سک سے درست، بالکل سجل، واقعات کا ارتقا بالکل مربوط اور منضبط، یہاں تک کہ کلاسکی وحدتوں کی پوری رعایت۔ کلاسکی معیار سے افسانہ نگاری کا سب سے اہم فنی مرحلہ نقطۂ عروج کی تعمیر کو سمجھا جاتا ہے۔ مذکورہ مجموعوں کے بیشتر افسانے اس معیار پر حیرت انگیز حد تک پورے اترتے ہیں۔ ان افسانوں میں عروج کی تعمیر اتنی مرتب و منظم ہے کہ جیسے کسی نے ایک قالب میں سواد ڈال کر کوئی مشین ڈھالی ہو۔ کہیں سے کوئی گوشہ نکلا ہوا یا کھردرا نہیں، تمام گوشے ایک دوسرے سے اس طرح پیوستہ جیسے کسی موزوں تناسب کے اعضاء کا تناسب، پھر ہر جز باہم مل کر ایک معین سمت میں آگے بڑھتا ہوا، یہاں تک کہ عروج ایک مینار یا گنبد کی چوٹی سے

مانند اُبھر آئے۔

پہلے مجموعے منظر و پسِ منظر کے اُنیس[19] افسانوں میں کم از کم گیارہ[11] ایسے ہیں جن پر بے اختیار نگاہ رُک جاتی ہے ــــــ ڈائیسٹ، آخری اکنّی، پاگل، جینے کا سہارا، تسکین حسرت، دوائیں، جوہر، بیل گاڑی، سینے زور کا فقر، مریضی، پسِ منظر۔ دوسرے مجموعے کلیاں اور کانٹے کے گیارہ[11] افسانوں میں چھ کے نقوش حافظے پر مرتسم ہو جاتے ہیں:۔

شادی کے تحفے، زردِ شیامی، شکور دادا، کوئلے والا، بہت بے آبرو ہو کر، کلیاں اور کانٹے۔ ان افسانوں میں اپنے گرد و پیش کے ساتھ انسان کے دل و دماغ کی کھلی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ یہاں آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی۔ اور ہر سرگزشت بیک وقت حکایت ہستی بھی ہے اور تجربہ ذاتی بھی، فن کار نے اپنے آس پاس سانس لیتی ہوئی زندگی کے جو نقشوں کو غور سے دیکھا ہے، پھر اس مشاہدۂ عالم سے دل میں پیدا ہونے والی دھڑکنوں کو غور سے سُنا ہے۔ اور اس آنکھوں دیکھی اور کانوں سنی کا گہرا تجزیہ کیا ہے۔ اس کے بعد اس تجزیے کی پیش کش کے لئے سوچ کر قصے کی ایک شکل نکالی ہے اور اس شکل کا پورا تانا بانا نکھرا گیا ہے۔ یہاں تک کہ ہمارے سامنے خوش وضع کہانیوں کی ایک قوسِ قزح آراستہ ہو گئی ہے۔

ان کہانیوں میں بڑا تنوع اور رد و قدح ہے۔ ڈائیسٹ سے کوئلے

نالا، پاگل سے شکور دادا اور دو مائی سے کلیاں اور کانٹے تک، انسانیت کے درد و داغ اور جستجو و آرزو کی رنگ برنگ تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ سیدھے سادے، سامنے کے، آئے دن ہوتے رہتے والے واقعات بھی ہیں، اور بعض غیر معمولی قسم کے، خاص الخاص وقوعے بھی، پھر ان سارے واقعات کے پیچھے دبے ہوئے واردات اور اُبھرے ہوئے خیالات بھی، اور ان واردات و خیالات میں تصورات و تجربات کا سلسلہ بھی، سب سے بڑھ کر افسانہ نگار کا اپنے کردار کے ساتھ مخصوص رویہ ہے۔ خالق کو اپنی مخلوقات کے سرد و گرم سے محض دلچسپی نہیں، بلکہ ان کی محرومیوں کے ساتھ ایسی ہمدردی اور شادکامیوں میں ایسی شرکت ہے گویا الم اور نشاط کی یہ ساری کیفیتیں خود خالق پر گزر رہی ہوں۔ یگانگت کے اس مقام کو بجائے مخالفیت کے والدیت سے تعبیر کرنا بہتر ہوگا۔ لیکن اتنی قربت کے باوجود یہ سمجھنا صحیح نہ ہوگا کہ صانع اور مصنوع کے درمیان کوئی فرق نہیں رہ گیا اور معاملہ من تو شدم تو من شدی کا ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ جذب کامل کا یہ حادثہ اگر واقعی رونما ہو جاتا تو پھر افسانہ تو وجود میں آ ہی نہیں سکتا تھا۔ فن کے لئے ضروری ہے کہ کم از کم وضع ہیئت میں معروضیت کا برتاؤ ہو، اور اس طرح افسانہ نگار اور اس کے تخلیق کردہ کرداروں میں کچھ ذہنی فاصلہ لا محالہ پیدا ہو جاتا ہے، اس فاصلے کی بدولت ہی افسانہ نگار مختلف اور

کبھی متضاد کرداروں کے ساتھ رشتۂ الفت قائم کر لیتا ہے
اس طرح اصل معاملہ حلول اور نفوذ کا ہو جاتا ہے، یعنی فن کار
کی اپنے نمونوں کے ساتھ ایسی گہری موانست جو صرف دو راز
دار دوستوں کے درمیان ہوا کرتی ہے، اور یہ رازداری محض
تبادلۂ اطلاعات تک محدود نہیں ہے، بلکہ یہ بھی ایک چھٹی
حس بھی ہو جس کے ذریعہ واردات صرف معلوم نہیں، محسوس
کی جاتی ہوں۔ یہ چھٹی حس اوپہنوتا کے پاس وافر مقدار میں ہے، اسی
کے ذریعہ وہ مختلف شخصیتوں کے دل و دماغ میں گھس جاتے ہیں
یہاں تک کہ تھوڑی دیر کے لیے ان کی دھڑکنوں کو اپنے اوپر
طاری کر لیتے ہیں اور اسی حالت میں ان شخصیتوں کو نقش بند
کر لیتے ہیں۔ چنانچہ قاری جب ان نقش بندوں کے احوال پڑھتا
ہے تو اس پر بھی تقریباً اسی قسم کے کوائف گزر جاتے ہیں جیسے خود
فن کار پر دورانِ مطالعہ گزرے ہوتے ہیں۔ ہیئت کے سرد خانے
کی تنگیوں کے باوجود تخلیقات میں اتنی حرارت اور زندہ
دلی، غیر معمولی تصور اور نہایت تیکھے نقوش کے استعمال سے ہی بروئے
کار آ سکتی ہے، اور اور یہی تصور اور نقوش دونوں کے عظیم
سرمایہ دار ہیں۔

افسانے کی تنگ تکنیک میں کسے ہونے کے باوجود زیر نظر مجموعوں
کے افسانوں میں "محسوس زندگی کے احساس" کی یہ فراوانی یقینی
طور پر فکر و فن کی آئندہ رفعتوں کا پیش خیمہ معلوم ہوتی ہے۔ آئندہ

رفعتوں سے قطع نظر، اپنی اس ابتدائی شکل میں بھی اورینوی کی افسانہ نگاری اُردو ادب میں ایک مقام کی مستحق ہے، بالخصوص جب اس کو اپنے دور کے تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔ اورینوی نے اپنے فن کی ابتدا ان افسانہ نگاروں کی صف میں شامل ہو کر کی جو ایک زمانے میں ترقی پسند کہے جاتے تھے۔ بہر حال اس دور کے لکھنے والوں میں (منٹو اور عصمت کے علاوہ) کرشن چندر اور بیدی سب سے نمایاں ہیں۔ اور یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ تصوّر میں اورینوی کرشن چندر سے زیادہ قریب ہیں، مگر (زیر نظر مجموعوں میں) تکنیک کے اعتبار سے وہ بیدی سے مماثل ہیں۔ بیدی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں وہی تراش خراش اور چستی ہے جو اورینوی کے ابتدائی افسانوں میں پائی جاتی ہے۔ تھوڑا سا فرق عروج کی تعمیر میں پایا جاتا ہے۔ اورینوی کا عروج تیز رفتار ارتقا کے باوجود ایک جھٹکے کے ساتھ بریک نہیں لگاتا، بلکہ گاڑی کو رفتہ رفتہ فطری رفتار سے، نہایت سکون کے ساتھ، قاری کے اندازے کے مطابق منزل پر لے آتا ہے۔ بیدی بھی اگرچہ عروج میں ڈرامائیت کے قائل نہیں، مگر ان کے یہاں ارتقا میں اتنی تراشیدہ ہمواری نہیں۔ ایک ہی قسم کے عمل میں یہ درجوں کا فرق ہے۔ شاید اس کی وجہ پلاٹ کی تشکیل میں بھی دونوں کے درمیان چند درجوں کا فرق ہے، بیدی کے پلاٹ میں کچھ اُلجھاوے ملتے ہیں، جب کہ اورینوی کا پلاٹ ناک کی طرح سیدھا ہے۔ غالباً اسی لئے اورینوی کا عروج جتنا نوکیلا

ہے بیدی یا کسی دوسرے افسانہ نگار کا نہیں۔

اختر اورینوی کی فنی تربیت کا یہ دور ان کے تیسرے مجموعے "انار کلی اور بھول بھلیاں" تک جاری رہتا ہے۔ عنوان کے افسانے کے علاوہ مجموعے کے دوسرے نمایاں افسانوں: بیداری، ہم ہوئے، تم ہوئے کہ میر ہوئے، تاریک سائے، کواڑ کی اوٹ سے، آئینہ، سب میں جنس و نفس کی گہرائیوں کی ویسی ہی کاوش ملتی ہے جو پہلے اور دوسرے مجموعے میں پائی جاتی ہے۔ ابھی تک اورینوی کا تخیل 'ترقی پسندی' کی چار دیواری سے باہر نہیں نکلا ہے۔ وہی زر، وہی زمین، وہی زن اور وہی جھگڑے اور الجھیڑے، حد تو یہ ہے کہ "نگاہیں" نامی ایک افسانے میں انہوں نے عصمت چغتائی کے محبوب موضوع، زنانہ ہوس کو بھی مجسم کر دیا۔ اسی طرح "جنگلی" میں وہ کرشن چندر کے عالم انسانیت میں دائمی قحط کو پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ "بیداری" اور "تاریک سائے" دونوں پر منٹو کا عکس ہے۔ "کواڑ کی اوٹ سے" ممتاز مفتی کو رستہ دکھاتا ہے۔ اس طرح اورینوی اپنے ہمعصروں کے، ہم مذاقی کی حد تک، قدم بہ قدم ہیں، بلکہ کہنا چاہیے "ہم زلف" ہیں:

ہم ہوئے، تم ہوئے کہ میر ہوئے ؛ سب اسی زلف کے اسیر ہوئے

لیکن اس ترقی پسندانہ بے خودی میں ایک ہوشیاری بھی اورینوی کے ہاں پائی جاتی ہے۔ یعنی موضوعات کی یکسانیت کے باوجود ان کی ٹیکنیک کا انداز بالعموم اپنے ہمعصروں سے قطعی

مختلف ہوتا ہے۔ جنس نفس اور شکم، تینوں معاملوں میں وہ اپنے جذبات کی تہذیب دوسروں سے کہیں زیادہ کر لیتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان بحیثیت معاملات میں بھی ان کا اندازِ نظر فلسفیانہ یا شاعرانہ ہوتا ہے۔ وہ نہ مزدور بن پاتے ہیں، نہ مریض اور نہ عاشق، بلکہ ہر حال میں ایک فنکار یا مفکر ہی رہتے ہیں۔ نتیجتاً ان کہانیوں میں الجھنوں، توڑ پھوڑ اور برہنگی کا ثبوت نہیں ملتا۔ صرف ابن آدم اور بنت حوا کی سزاؤں خواہشوں اور ناآسودگیوں کی لکیریں مل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں، اور ینوی تصور ذہنی عیاشیوں سے دامن بچاتے ہیں، یا ان کی طبیعت ہی ادھر نہیں آتی۔ شاید مادی لذتوں سے ان کی تنزیہ کی وجہ وہ جانکاہ سوچ ہو جو ان کے ذہن پر ہر وقت مسلط رہتی ہے اور جو انھیں تنہا نہیں چھوڑتی کہ کھل کھیلیں۔

یہ سوچ گرچہ ابھی تک واضح اور منظم شکل میں نمودار نہیں ہو سکی ہے، گرگوا کی اوٹ سے آئینہ میں جہاں تک مزدور رہی ہے اور اس کا دھندلا دھندلا عکس اب تک کے بیشتر افسانوں میں بکھرا ہوا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ "اناکلی اور بھول بھلیاں" اور ینوی کی افسانہ نگاری کے اس عبوری دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ پچھلے موضوعات ہنوز چلے جا رہے ہیں مگر اندازِ نظر اور ٹیکنیک میں فرق اُبھر رہا ہے۔ اب افسانہ نگار کے ذہن میں زیادہ وسعت اور شعور میں زیادہ گہرائی پیدا ہو رہی ہے۔ اسے زندگی کے بلند تر

حقائق اور انسانیت کی عمیق تر قدروں کا مبہم سا احساس ہونے لگا ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ تکنیک کا وہ سانچہ اب کھلنے لگا ہے جو ہیئت یا افسانوی واقعات کی ترکیب کے لئے کافی تھا۔ ہیئت میں اب وہ آرائشی آرائشیدگی اور حسن نہیں جو منظر و پس منظر اور کلیاں اور کانٹے تک قائم تھی۔ اب فن کار کے تجربات زیادہ وسیع، پیچیدہ اور بالیدہ ہونے لگے ہیں۔ اب اس کی روح کا وفور اور سیل رشتہ حدود میں بند ہونے والا نہیں؛ اس کی شدتیں اپنے بھرپور اظہار کے لئے اب نئے پیمانوں کی طالب ہیں ؎ کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے

کہہ سکتے ہیں کہ اوپندر ناتھ کی صحیح تربیت کا دور اب ختم ہو رہا ہے اور انہیں اردو افسانہ نگاری میں جو کارنامہ انجام دینا ہے اور اس کے سلسلے میں جو امتیاز حاصل کرنا ہے اس کے لئے قدرت فن کی جو شرط اولین تھی وہ اب پوری ہو رہی ہے۔ پہلے دو مجموعوں میں اوپندر ناتھ نے افسانے کی ہیئت پر قدرت حاصل کی اور تیسرے مجموعے میں انہوں نے اپنی فکر کی ندرت کے پیش نظر اپنے فن کی انفرادیت کے لئے تجربے شروع کر دیئے، بلکہ تجربوں کی کامیابی کی راہ پر لگ گئے۔

اشک اوپندر ناتھ کا چوتھا مجموعہ "ہمنشت" اور "ڈائنامیٹ" ہے جس کے آٹھ افسانوں میں چھ کو ہم چن لے سکتے ہیں:- "ہمنشت"،

پندرہ منٹ، گھر کو واپسی، پر اب بھی کبھی کبھی رات بھر، ڈائنا میٹ
پانچویں مجموعے، پچھلا پہر اور بال جبریل، کے دس افسانوں میں
عنوان کی کہانی کے علاوہ یہ کہانیاں نمایاں ہیں :- سیکنڈ ہینڈ
آکنا ہٹ، گرجا کے سائے میں، جنت سے دور، انہیں مرنے نہ دو
کل، آج، کل، راج محل، ایک معمولی سی لڑکی۔ زیر طباعت چھٹے
مجموعے کے افسانوں میں، سپنوں کے دیس میں اور اشٹ گرہ
قابل ذکر ہیں۔ یہ تینوں مجموعے مجموعی حیثیت سے بھی اور اپنے
بعض منفرد افسانوں کی بدولت بھی، اوپندر ناتھ کی افسانہ نگاری
کے عروج و کمال کا واضح نقش پیش کرتے ہیں۔ اب اوپندر ناتھ کو
زندگی کی داستان سرائی کے لئے کسی بندھے ٹکے سانچے کا سہارا
لینے کی ضرورت نہیں۔ ان کے تجربات اتنے وسیع اور بصیرت
اتنی گہری ہو چکی ہے کہ وہ افسانہ کہیں سے شروع اور کہیں پر ختم
کر دے سکتے ہیں ؎

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

انہیں اپنے تخیل کی رنگینی، فکر کی لطافت اور اسلوب کی جاذبیت
پر پورا بھروسہ ہے۔ ان کی نگاہ اتنی باریک اور تصور اتنا
گداز آفریں ہو چکا ہے کہ دقیق فلسفیانہ، یہاں تک کہ مابعد طبعی،
افکار بھی پھسل اور پگھل کر ایک طلسم ہوشربا تخلیق کر سکتے ہیں۔
یہ آخری تین مجموعے قبل کے تین مجموعوں سے اس معنی میں ممتاز

نہیں ہیں کہ اُن میں اوپندر ناتھ اشک چھلانگ لگا کر یک بیک دھرتی سے آکاش پر چلے گئے ہیں، ایسی بات بھی نہیں ہے کہ موضوعات یک قلم بدل گئے ہیں اور بالکل اچھوتے واقعات کی تصویر کشی کی گئی ہے، یا انداز نظر یکسر متغیر ہو گیا ہے، یا اسلوب میں کوئی نمایاں تغیر آ گیا ہے، اور نہ یہ بات ہے کہ اب اوپندر ناتھ اشک افسانے کی تکنیک سے بالکل بے پروا ہو گئے ہیں۔ اوپندر ناتھ اشک کے طویل دور افسانہ نگاری (جو تقریباً ربع صدی پر محیط ہے) کے مذکورہ تین مرحلے ان کی فکری و فنی پیش رفت میں کسی انقلاب کی نشان دہی نہیں کرتے۔ یہاں معاملہ صرف ارتقائے مسلسل کا ہے۔ مثال کے طور پر، 'منتظر' پیش منتظر کا نمونہ ہی سہی۔ جس کے شعور نے دستوں کے دلیس میں اقامت اختیار کی ہے۔ اس طرح اعداد و شمار کی اگر جستجو کی جائے تو دریافت ہو گا کہ اوپندر ناتھ اشک نے اپنے ہر دوسرے مجموعے میں پہلے مجموعے کے ایک سے زیادہ موضوعات کی ترجمانی کی ہے۔ لیکن یہ واقعہ جمود اور تکرار پر دلالت نہیں کرتا یہ بس ایک ارتقا ہے۔ جس کی نوعیت یہ ہے کہ فنکار لمحات زندگی کے تسلسل کا راز داں ہے۔ وہ جانتا ہے کہ دنیا میں ایک ہی قسم کے واقعات مختلف اوقات میں پہلو بدل بدل کر مختلف شکلوں میں سامنے آتے رہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ احوال و ظروف کے اعتبار سے مسائل کی بے شمار صورتیں پیدا ہوا کرتی ہیں۔ مگر ان مسائل کی تہ میں پڑی ہوئی قدریں اپنی جگہ استوار رہتی ہیں۔ مثال کے طور پر جنگ کا موضوع لے لیجئے۔ اوپندر ناتھ اشک نے

نے زندگی کے اس اہم مسئلے پر اپنی افسانہ نگاری کے ہر دور میں
مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی ہے، گرچہ مرکزی
نقطہ ایک، وہی دردِ انسانیت کا رہا ہے۔ کلیاں اور
کانٹے میں، پناہ گزیں، انارکلی اور بھول بھلیاں میں، آئینہ،
سمنٹ اور ڈائنامیٹ میں، گھر کو واپسی، تجلیاں اور
بالِ جبریل میں، انھیں مرنے نہ دو، اور سینوں سے بے بس ہیں،
ہلدیں، نقشِ نوم، اور پیلی پیاس ایک ہی حقیقت کے
متفرق جلووں کو پیش کرتے ہیں۔

بات یہ ہے کہ دوسرے فنکاروں کی طرح افسانہ نگار بھی،
اگر وہ حقیقت پسند ہے، گردوپیش سماج اپنی ہولی حیات
کے ابھرتے اور مٹتے ہوئے نقوش کی اپنے انداز نظر کے مطابق
ترجمانی کرتا رہتا ہے اور یہ نقوش بنیادی طور پر یکساں ہونے
کے باوجود ہمیشہ روپ بدلتے رہتے ہیں، پھر زندگی کی حقیقتیں اپنی
ظاہری سادگی کے باوجود بڑی پیچیدہ اور پُراسرار ہیں، یہ کبھی
ایک دفعہ پوری گرفت میں نہیں آتیں، کوئی ایک لمحہ، وہ کتنا ہی
طویل ہو، ان حقیقتوں کو پوری طرح سمجھنے کے لئے کافی نہیں، ایک
نارمل آدمی کے سامنے ایک ہی حقیقت کے مختلف پہلو مختلف
وقتوں میں آتے ہیں، چنانچہ جو ذہین اور متحرک فنکار ہیں ان کی تلاشِ
حقیقت کبھی ختم نہیں ہوتی، ان کا سینہ برابر جستجو آرزو کی
ناآسودگیوں سے گرم جوش رہتا ہے، وہ اپنی زندگی کے ہر لمحے

میں جو کنارے رہتے ہیں، آخری سانس تک ان کی آنکھوں میں دم رہتا ہے اور وہ نگراں ہست و بود کو بار بار دیکھتے رہتے ہیں۔ مبادا کہ کوئی نیا شگوفہ کھل جائے اور ان کی نگاہیں لوٹ دید سے محروم رہ جائیں۔ اس کے علاوہ فنکار کا طبعی عدم اطمینان بھی ہے۔ ایک صاحب ذوق اور باشعور فنکار کو حقیقت کے کسی جلوے کی صورت گری کے بعد شاید ہی تکمیل و تشفی کا احساس ہوتا ہو۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی جلوے کی ایک تصویر ختم نہیں ہوتی کہ دوسری کی تمنا پیدا ہو جاتی ہے۔ حقیقت کے تجدد، تنوع اور فنکار کی جستجوئے پیہم سے جو صورت حال پیدا ہوئے کار آئی ہے وہ یہ ہے کہ ایک ہی موضوع پر بدلتے ہوئے حالات میں جب کبھی کوئی موقع سامنے آجاتا ہے تو فنکار چوکتا نہیں اور موضوع کے نئے پہلو کو فوراً اپنے سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔ یہ تازگی ان فنکاروں میں پائی جاتی ہے جن کی شخصیت اپنے ہر دور میں زندہ رہتی ہے۔ اختر اورینوی ایسے ہی ایک فنکار ہیں۔

اس صورت حال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حقیقت پسند فنکار سب سے پہلے اپنے زمانے اور ماحول کا پتہ لگاتا ہے۔ وہ اپنے آس پاس کی ہونے والی چیزوں کو اٹھاتا ہے اور انہیں ایک قالب میں ڈھال کر فن بنا دیتا ہے۔ اس کا پہلا اور براہ راست واسطہ اپنے زمانہ ومکان کے ان ہی عناصر سے ہوتا ہے جو بظاہر نہایت معمولی اور محدود معلوم ہوتے ہیں۔ وہ فنکار بھی جن کا

مقصود مثالی اور تخیلی ہوتا ہے لیے افکار و خیالات کی تجسیم کے لئے روزمرہ کے حقائق و واقعات کو استعمال کرنے پر مجبور ہیں - ورنہ ان کی فکر فن نہیں بن پائے گی - فکر کتنی ہی لطیف ہو، اپنے فنی انعکاس کے لئے اس کو اس کثافت کا سہارا لینا ہی پڑے گا جو دنیوی زندگی کی رونق ہے - اختر اورینوی کی افسانہ نگاری اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں - اپنے زمانے کے جنسی، نفسیاتی اور اقتصادی مسائل کے ساتھ انہوں نے پورا انصاف کیا ہے - 'جونیئر کیمل' سے 'کوئلے والا' تک شاید ہی کوئی سماجی حقائق ہو جو ان سے چھوٹ گیا ہو - اس طرح 'بے بس'، 'یہ دنیا'، 'بہت بے آبرو ہو کر'، 'دنگا ہیں'، 'تارے سارے' اور 'ممتا' جنسی الجھنوں کے متنوع پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں، 'کواڑ کی اوٹ سے'، 'ایک معمولی سی لڑکی'، 'بوڑھی ماما'، 'سیمگر آتور'، 'شکورداد'، 'جینے کا سہارا'، انسانی نفسیات کی نت نئی گرہوں کو کھولتے ہیں۔

لہٰذا جہاں تک موضوعات اور اجتماعی دلچسپیوں اور ہمدردیوں کا تعلق ہے، اختر اورینوی کا طریق پہلے مجموعے 'منظر و پس منظر' سے آخری مجموعے 'سپنوں کے دیس میں' (زیر طبع) تک یکساں ہے، جس طرح نوجوانی میں انہوں نے فرد اور سماج کے پیش پا افتادہ مسئلوں کو داستان بنایا تھا، اسی طرح کہولت میں بھی عام حقائق کے ساتھ ان کا تجسس جوں کا توں قائم

ہے، وہ اب بھی اُٹھتی اور مچلتی ہوئی جوانیوں، پسماندہ انسانوں اور جنگ کی دردناکیوں کی کہانیاں بڑی لپک سے سناتے ہیں وہ ابھی تک ایک افسانہ نگار کی طرح مخصوص، چوکنّا اور چونچال ہیں۔ ان کی انشا ایک زندہ دل کا اشاریہ ہے۔ لیکن طبیعت کی اس تازگی کے باوصف ذہن کی بڑھتی ہوئی سنجیدگی افسانوں کے تاثر سے صاف نمایاں ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ نظر تو وہی ہے مگر انداز بدل گیا ہے، گر یہ بدلنے کا عام مفہوم یہاں پر مشکل لاگو ہوگا، اس لئے کہ اوپندرناتھ کا یہ اندازِ نظر شروع ہی سے اُن کے فن کو ایک خاص رُخ پر بڑھاتا رہا ہے۔ یہ رُخ کونپلیاں اور بال جبریل' اور پستیوں کے دیس میں، میں آکر بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار جس چوٹی تک پہنچنے کے لئے متنوع نشیب و فراز کی پیمائش کر رہا تھا وہ ان منظم افسانوں میں سر ہو جاتی ہے۔ قبل اور بعد کے جتنے افسانے ہیں وہ اس چوٹی کی راہ میں چڑھاؤ اور اُتار کے پڑاؤ ہیں۔ حکایتِ ہستی کی جتنی تعبیریں اوپندرناتھ نے پیش کی ہیں وہ سب ان ہی دو داستانوں کی پکار یا بازگشت ہیں۔ یہ افسانے حکایتوں کی حکایت پیش کرتے ہیں، ان میں انسان کی دنیوی زندگی کے تمام درد و داغ اور جستجو و آرزو کو ڈھونڈا گیا ہے۔ تخلیق سے ارتقا تک کے سارے مرحلوں کو ان میں نقش بند کر دیا گیا ہے یہاں تک کہ زوال اور فنا تک کی پیش قیاسی کر دی گئی ہے۔ بلکہ حیاتِ نو کا اشارہ بھی دے دیا گیا ہے۔

"میں اپنے خوابوں کا نفسی تجزیہ و تحلیل کرنے لگا۔ کیا یہ دجال اور آزاد پری چہرے، یہ اژدہے، سانپ اور آتشیں بچھو خود میرے نفس سے نہیں نکلے؟ کیا ارتقا صرف کینچلیاں بدلنے کا نام ہے؟ اور یہ سانپ کا سانپ ہی رہا؟ کیا یہ بیضہ ابھی میرے اندر ہے۔ کیا میں نے اپنی روح کے ایک گوشے کو شیطان کے تصرف سے بچا لیا ہے؟ کیا مجھے جبریل کے پر پرواز بھی عطا ہوں گے؟ یا میں اس غم میں خودکشی کر لوں گا؟ اگر مجھے جوہر روح نہ ملا تو میں مادہ کی جوہر شکنی کر کے خدا کی کائنات کو فنا کر دوں گا اور خود بھی فنا ہو جاؤں گا۔"

"زوال آدم خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟"

(تیرہ تیرہ کیچلیاں اور پال جبریل)

"سپنوں کے دیس میں یا جوج ماجوج موجیں مارنے لگے، کوہ قاف کے دیوزادوں نے آکاش اور دھرتی پر قبضہ کر لیا۔ سندباد جہازی کے سفر الف لیلوی دنیا سے باہر نکل آئے۔ دجل و فریب کا عفریت اپنی مٹھی میں دوزخ و جنت لیے دنیا کو نابینے نکلا۔ اس نے ذرے کو آفتاب سا مان بنا دیا۔ اہرمن کو مادہ پر قدرت حاصل ہوئی اور دجال نے خدائی کا دعویٰ

کر دیا۔ مگر جوہرِ مادہ تک رسائی مادہ کی شکست بھی تھی۔ مادہ انادی نہیں، ازلی و ابدی نہیں۔ اصل توانائی ماورائے مادہ ہے اور خود اہرمن کے ہاتھوں مادہ اور مادیت کے لات و منات ٹوٹ گئے۔ عفریتوں نے طلسمی گولے لے کر ایک دوسرے پر حملہ کرنا شروع کر دیا۔ عالم نورافشاں بھی تھا اور ہوشربا بھی۔ بڑی کشمکش پیدا ہوئی۔ سخت تصادم رونما ہوا۔ کھیا تک دھماکے ہوئے۔ کائنات لرزہ براندام ہو گئی۔ خواب کے پتلے فنا ہو گئے۔ سپنوں کا سنسار تحلیل ہونے لگا۔ شاید برہما کی کہانی ختم ہو رہی تھی۔ یہ عظیم دماغ کا ایک لمحہ تھا یا ابدیت کی ایک کڑی؟ کون جانے! عظیم دماغ شگفتہ عالم سے بیدار ہو رہا تھا۔ برہما کی نیند دھماکوں سے اچٹ گئی تھی۔ سپنوں کا سنسار چھایا! خواب کی دنیا مایا! ۔۔۔ کیا عظیم دماغ انگڑائی لے کر جاگ اٹھے گا؟ کیا برہما اپنے سپنوں کا سنسار رچے گا؟"

(سپنوں کے دیس میں، خاتمہ)

یہ دونوں افسانے، میرے مطالعہ کی حد تک، اردو ہی نہیں، پوری دنیائے ادب میں فقیدالمثال ہیں۔ افسانہ نگاری کی دنیا میں کسی ادیب نے اب تک یہ جرأت، اور اس سے زیادہ

صلاحیت، ہم نہیں پہنچا پائی تھی کہ تخلیق و تقدیر کے پیچیدہ و سربستہ اسرار کو اس فلسفیانہ تحقیق کے ساتھ افشا کرنے کی کوشش کرے۔ فکر و فن دونوں اعتبار سے ان افسانوں کا امتیاز یہ ہے کہ ان میں اب تک کی معلوم تاریخِ انسانی کے تمام حقائق کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ ارتقائے آدم کے ہزار جہت مرحلوں کو ایک نظامِ فکر کے تحت مربوط کر دیا گیا ہے، جسم و روح کے تمام انقلابات کو مرتب کر دیا گیا ہے، فلسفہ، مذہب، شاعری، سائنس، نفسیات، ناول، اقتصادیات — زندگی کی تمام تعبیروں اور ذہن انسان کی تمام کروٹوں کو منضبط کر لیا گیا ہے۔ پھر علوم و فنون یعنی افکار کو محض بیان نہیں کیا گیا ہے، بلکہ ان افکار کو فنی نقوش کی صورت بھی دی گئی ہے، علوم و فنون کے بے شمار استعارے در تلمیحیں اس طرح عبارت میں پیوست کر دی گئی ہیں کہ عام زبان کا حصہ معلوم ہوتی ہیں، یعنی صرف افسانہ کی ہیئت ہی نہیں بلکہ اسلوب میں بھی علوم و فنون کو علامات کی حد تک جذب کر لیا گیا ہے — ادبی اعتبار سے مذکورہ افسانوں کا سب سے بڑا کمال یہی ہے۔

لیکن خالص فکری اعتبار سے افکار کا اس حد تک گراں کچھ الجھنوں کا باعث بھی ہو جاتا ہے۔ اور نیوی نے افسانے کی تکنیک کو افکار کے دباؤ سے محفوظ رکھنے کے لئے دونوں افسانوں میں خواب کا جو کھٹا استعمال کیا ہے، "پچھلیاں" اور "بالِ جبریل"

میں خود آدم خواب دیکھتا ہے اور اپنی جسمانی و روحانی معراج (یا شاید زوال) کے تمام مراحل طے کرتا ہے، اور سپنوں کے دیس میں خالق آدم خواب دیکھتا ہے اور تخلیق کائنات و حیات کے تمام نشیب و فراز سے گزرتا ہے، اس طرح پردہ سیمیں جیسی ایک خوابناک فضا پیدا ہو جاتی ہے جس میں رنگ برنگ مناظر ابھرتے ہیں اور متنوع کردار اپنے اپنے حصے کی نقلیں کرتے ہیں، اور ایک دلچسپ تماشے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، ایک ڈرامائی ماحول بن جاتا ہے اور آخر تک تجسس سا قائم رہتا ہے، ان افراز سے دقیق افکار کے ہجوم میں کبھی فن سالم رہ جاتا ہے، گرفتار اگر سلیم رہ کبھی جاتی ہو تو اس کی رفتار مستقیم تو یقیناً نہیں رہ پاتی، اسلئے کہ خواب کتنا ہی معنی خیز ہو، بیداری کے ایسا حقیقت افروز نہیں ہو سکتا۔ خواب خواہ آدمی کا ہو یا خدا کا، عالم واقعہ کی ٹھوس زندگی کی پوری توجیہہ کرنے سے قاصر ہے۔ خواب سے کچھ اس قسم کا فریب آرزو پیدا ہوتا ہے جیسا ان زبانوں سے بہر صورت سے مشکتا ہے۔

"ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں"

اور: زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا —

شاید اسی خواب کا اثر ہے کہ زبردست ذہنی کاوش اور فکری قوت کے باوجود دونوں افسانوں کا انجام قنوطیت پر ہوتا ہے: میں، مادہ کی جوہر شکنی کر کے خدا کی کائنات کو فنا کردیں گا

اور خود بھی فنا ہو جاؤں گا (بالِ جبریل اور کہکشیاں) ۔ سینوں کا سنسار چھایا ! خواب کی دنیا مایا !! " (سپنوں کے دیس میں) اگرچہ اِن اختتامیوں کے ساتھ ذیل کے فقرے اور جملے بھی لگے ہوئے ہیں : اگر مجھے جوہرِ روح مل جاتا تو ...... (بالِ جبریل اور کہکشاں) کیا عظیم دماغ انگڑائی لے کر جاگ اُٹھے گا ؟ کیا بسا پھر اپنے سپنوں کا سنسار دے گا ؟ (سپنوں کے دیس میں) اس سے قطع نظر کہ ' اگر ' کا شرطیہ بجائے خود اندیشہ و خوف پر مبنی ہے ' عظیم دماغ ' کا اب تک خفتہ رہنا اور دنیا کو فقط ' مایا ' کی چھایا دبئے رہنا (عالم تمام حلقہ دامِ خیال ہے) پھر جاگ کر بھی دیس ی سپنے میں بہلا جاتا ——— یہ ساری باتیں عالمِ انسانیت کو اُمید کا کوئی پیغام نہیں دیتیں ،

بلکہ قصے کے درمیان خدا کے آخری پیغام اور آخرین شریعت ، کے طلوع و فروغ کی جو بشارت و بصیرت دی گئی تھی وہ بھی خاتمے کے یہ محبوبی تاثر کے نتیجے میں زائل ہو جاتی ہے ۔

بہر حال ! ان افسانوں کی اہمیت یہ ہے کہ ان کو پڑھ کر سرگذشتِ آدم کی ایک رنگین تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے ، انسان کے انفس و آفاق کی پہنوں اور گرہوں کا شعور حاصل ہوتا ہے ، ابنِ آدم زمین پر جس صورتِ حال سے دوچار ہے ، اس کا علم ہوتا ہے ، آدمی کے حوصلوں اور شکستوں کی بصیرت ملتی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ نئی دنیا میں انسانیت کے منتقل

کے متعلق نہایت سنجیدہ تفکر لاحق ہو جاتی ہے، معلوم ہوتا ہے کہ جس دھرتی پر، جن فضاؤں اور جن سمندروں میں آدمی اپنی حکمت کا تخت رواں لئے چلا جا رہا ہے وہ محفوظ نہیں، اور یہ کہ جس راہ پر ہمارا سفر جاری ہے وہ منزل کی طرف لے جانے والی نہیں ہے، ہم نے ازل اور ابد کے بیچ میں انسان کو غلط سمت میں موڑ لیا ہے اور لطف یہ ہے کہ ہمیں اس زیاں کا احساس تک نہیں، یہ سمجھ بیٹھے کر رہے! اس طرح اور یہی کا کارنامہ عظیم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ جدید انسان کے سامنے اس کی انسانیت کے متعلق ایک سوالیہ نشان کھڑا کر دیا ہے، اس کے ذہن، زمین خوردہ ذہن کو جھنجھوڑ دیا ہے کہ وہ جس بات کو عزتِ آدم خاکی سمجھ رہا ہے وہ درحقیقت زوالِ آدم خاکی ہے۔ چنانچہ خالص فن کے دائرے میں اختر اورینوی پوری طرح کامیاب ہیں۔ اس لئے کہ بالعموم فن کا کام اسی طرح زندگی اور اس کے مظاہر کے متعلق سوال، ممکنات اور اس کا آخری سوال اٹھانا ہے، تاکہ انسان کی روح کسی بھی تعمیرِ حیات کے منصبی وظیفے سے غافل نہ ہو۔ اس کے علاوہ خالص فلسفیانہ سطح پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان افسانوں نے معمولی آدمی کی حدودِ عقل میں رہتے ہوئے صرف اس کیفیت کی آئینہ سامانی کی ہے:

سنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

افسانہ نگار نے جہاں سے جہاں تک حکایت سنی ہے بلا کم و کاست بیان کر دی ہے۔ باقی جو کچھ ہے اشارہ و استعارہ ہے، جس میں کاوشِ فکر کے نتیجہ خیز ہونے کا کوئی یقین نہیں۔

"کچلیاں اور بال جبریل" اور "سینوں کے دیس میں"، اختر اورینوی کے فن کے بہترین نمائندے ہیں، ان دونوں سے اورینوی کی افسانہ نگاری کا فنی اور قدری درجہ متعین ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ افسانے کسی اچانک عمل کی پیداوار نہیں۔ ان کے پیچھے ایک وسیع و مربوط فن کا پورا ارتقا ہے۔ یہ افسانے اورینوی کی افسانہ نگاری کے پورے کردار کے اشاریے ہیں اور یہ کردار اردو افسانہ نگاری کی روایت میں ایک منفرد استعداد، ایک انوکھا تجربہ پیش کرتا ہے۔

ہیئتی اعتبار سے ادب کی چند ہیئتیں، کچھ نظم اور کچھ نثر میں، مقرر کر دی گئی ہیں، جنہیں اصطلاح میں اصناف کہا جاتا ہے۔ یہ صنفیں، کلاسکی نقطۂ نظر سے، نہ صرف اپنی علاحدہ شکلیں رکھتی ہیں، بلکہ ان کے مزاج بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں، ہر ایک کا رنگ اور آہنگ جدا جدا ہے۔ مثلاً ڈراما ادب کی دوسری صنفوں سے الگ اپنی ایک مخصوص فضا رکھتا ہے: کشمکش، کشیدگی، رفعتِ تخیل، عمقِ نگاہ، شوکتِ اسلوب، بالخصوص ڈرامے کے وہ عناصر ہیں جو اُسے اوروں سے ممتاز

کرتے ہیں، اسی طرح رزمیہ کے اندر ایک خاص انداز کا کردوفر، سیل اور ہیجان پایا جاتا ہے، اس کا طرز ڈرامے سے بھی زیادہ تند اور آتش بار ہوتا ہے، اس کے تخیل میں ڈرامے سے بھی زیادہ بلندی ہوتی ہے، یہاں جذبات کی تفصیل بھی غیر معمولی ہوتی ہیں۔ افسانہ نگاری بھی ایک ممتاز صنف ادب ہے، اس میں انسان کے عملی، روزمرہ کے سماجی تعلقات و واقعات، اور ان تعلقات و واقعات کے پس منظر میں افراد کے عمل اور ردِ عمل اور اس عمل اور ردِعمل سے ابھرنے والی سوچ کا بیان ہوتا ہے۔ اس کا اپنا ایک سیدھا سادا، نرم و شگفتہ اسلوب بھی سمجھا جاتا ہے۔

اختر اورینوی کی افسانہ نگاری، بحیثیت مجموعی، اس فنی بنا کے سامنے ایک مسئلہ بن کر آتی ہے۔ اورینوی کے منفرد اور نمائندہ افسانے اس کلاسکی چوکھٹے میں بمشکل سمائیں گے، جن کا نقشہ اوپر پیش کیا گیا۔ بحیثیت فنکار، اورینوی کا تجربہ اور تخیل دونوں افسانہ نگاری سے زیادہ ایک قدر اپنے اندر رکھتے ہیں، ان کا مطالعہ، تفکر اور جذبات بھی افسانے کے ٹکسالی تصور کے خلاف سازش کرتے ہیں۔ وہ طبعاً ایک شاعر، تربیتاً ایک عالم اور عادۃً ایک فلسفی ہیں، اس کے علاوہ اپنے ذکر و جذبے سے مجبور ہو کر وہ مجاہد بھی بننا چاہتے ہیں اور کچھ اس کی کوشش بھی کرتے ہیں، کم از کم خیالات کی حد تک

وہ برابر میدانِ عمل کر کے اور گرد چکر لگاتے رہتے ہیں۔ ان سب خصوصیتوں نے مل کر اختر اورینوی کو یونانی المیہ کی ایک شخصیت بنا دیا ہے، وہ ریاضت کار آلۂ حیات ہیں، علم و عمل دونوں کی داد دینا چاہتے ہیں۔ نتیجۃً اُن کا ذہن زندگی اور اس کے ساتھ ادب کو الگ الگ بند خانوں میں تقسیم کرنے پر آمادہ نہیں، وہ اپنے تسلی بخش اظہار کے لئے پوری کائنات کی وسعت مانگتا ہے، اُس کے تصور میں زندگی کا ہر جلوہ شعر، فلسفہ، ڈراما، رزمیہ، افسانہ وغیرہ کی متنوع اداؤں کو لے کر آتا ہے۔ ایسا ذہن جب اپنے وفورِ جوش کو کسی ایک ہیئت میں بند کرنا چاہتا ہے تو لامحالہ بقیہ دوسری ہیئتوں کے احساسات بھی اس میں در آتے ہیں۔ چنانچہ اختر اورینوی کے نمایاں افسانوں میں بھی ڈراما، رزمیہ، شاعری اور فلسفہ کے نمایاں لہجے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ اختر اورینوی کا ایک افسانہ پڑھ کر یہ تاثر نہیں ہوتا کہ کوئی کہانی سن لی ہے اور خوش وقت ہو گئے ہیں، بلکہ پڑھنے کے دوران بار بار احساس ہونے لگتا ہے کہ یہ محض قصہ نہیں، اس کے اندر بہت سے تضادات ہیں، اس میں ایک صدائے درد ہے، ایک نوا ہے، ایک نغمہ ہے۔

"۔۔۔ ہر طرف زندگی متحرک و جولاں تھی۔ تتے پتے اڑتے ہوئے میں جھینگروں کے نغمے اور ان کی جھنکاریں، یہاں کی لہریں اپنے کو بنتا کر رہی تھیں۔ مظاہرِ آثار کی حیات افزا دنیا، پر نور، گرم رنگین، بہار جوش ان تھی، ہر سو اشجار کی ولولہ خیز نمود و

نمائش سے نیلے آسمان میں نئے نئے الیسی تماشے بن رہے تھے۔ نئی کونپلوں پر کرنیں ہلچ ناچ کر انہیں بھی لقھیان اور پر تناب کر رہی تھیں، درختوں کی چوٹیوں پر سبز شعلے سے لپکنے لگے تھے۔ ہر طرف رنگین چراغاں سا تھا؛ غرضیکہ چشمہ حیات کی محسوس دھری زرنگار شکلیں، یہ گذران اور فانی ہونے کے باوجود اپنی سرخوشی میں ابدی اور اٹل تھیں۔ دکھ، درد اور موت سے الرتی یہ سربلند اور ارجمند ہو کر ہر دوسری شے کے خلاف دعوائے مقابلہ و محاربہ کر رہی تھیں...." (ڈائنا مارٹ)

".... ایسا محسوس ہوا کہ یہ دنیا، یہ کرہ سارے سامانِ حیات کو لے کر میرے سامنے گولی کی طرح سنسناتی سے کائنات کی انجانی وسعتوں میں دور نکل گیا اور میں خلا، تاریک و سرد خلا میں معلق، ڈوب جانے کے لئے اکیلا رہ گیا۔ موت کی کالی کالی موجیں مجھے ڈھانپے جا رہی تھیں اور میں فنا کے غاروں میں غرق ہو رہا ہوں۔ آنسو اور تبسم کے درمیان زندگی کے عنکبوتی تانے بانے کو ایک سال، مکمل ایک سال تک بنا تھا۔ طوفان کے بعد پھر سے اکٹھا کر کے آنسو اور مسکراہٹوں کے بندھن سے باندھا تھا۔ اور اب ایک نئی آندھی آشیانۂ حیات کو نوچ نوچ کر برباد کر رہی تھی۔ میں نے کتنی تمناؤں کو تھپک تھپک کر

سُلا دیا تھا، کتنے ارمانوں کو بہلا کر خاموش کر دیا تھا،
اور پھر زندگی کی خشک شاخ پر نازک نازک، ننھی ننھی کونپلیں پھوٹ رہی تھیں۔ کلیاں کھل کر پھول بننے کا سندیسہ دے رہی تھیں اور آرزوؤں کی نئی بسنت بہارِ تازہ کا پیغام لا رہی تھی، مستقبل پھر فریبِ تمنا دے رہا تھا۔ اور اچانک موت کے ترکش کا ایک تیر آ لگا۔ ہر طرف خزاں تھی، ویرانیاں تھیں اور بس سکوت!" (کلیاں اور کانٹے)

"..... اس عورت کے حسن اور لطافت کے تصور سے اس کے شہوانی جذبات دب جایا کرتے تھے۔ ایک بہشت منزہ سامنے آجاتی تھی اور سانپ رینگتا ہوا کہیں تاریک خلاؤں میں چھپتا تھا!" (راج محل میں)

"..... فنا کے سبب بقا سے محبت ہوتی ہے اور غیر فانی ہستی کبھی اتنی محکم، وزنی اور عظیم و جلیل معلوم ہونے لگتی ہے کہ اس کے وزن اور باقی عناصر ناظر ہوتے کے تصور سے روح ایسی جاتی ہے، دنیا کا آنی جانی ہونا ہی کشش کا باعث ہے۔" (کلیاں اور کانٹے)

"..... انوکھے طور پر میاں نے یہ محسوس کیا کہ عورت ہی مرد کی ابدیت کا ذریعہ ہے۔ فانی انسان عورت ہی کی مدد اور رفاقت سے چند قطروں کو ناپیدا کنار سمندر

بنا دیتا ہے۔ میں نے دیکھا کہ انسانیت کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر عورت کی آغوش سے نکل کر ازل اور ابد کو گھیرے ہوئے ہے۔" (کلیاں اور کانٹے)

افسانہ نگاری میں احساس و ادراک کی یہ تہیں اور اسلوب کے پیچ و خم، اور بیدی کے فن اور اس پر تنقید دونوں کو آزمائش میں ڈال دیتے ہیں۔ اور بیدی کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے مجھے اکثر یہ احساس ہوتا ہے، جیسے میں کوئی الجبرا یا زینہ پڑھ رہا ہوں، ان کے تخییل کی باریکی اور اسلوب کی پیچیدگی بار بار افسانے کی سطح سے اوپر اٹھا دیتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس تخییل اور اسلوب کا آخر افسانہ نگاری میں کیا مقام متعین ہوتا ہے؟

سب سے پہلی بات تو یہ کہی جاتی ہے کہ کوئی بھی جینیس اپنے فن کی ٹکسالی ہیئت کے رسوم میں جکڑا نہیں رہتا، اس کی انفرادیت لامحالہ روایت کے سانچوں کو پھیلا دیتی ہے۔ ہر تازہ قطرہ جو سمندر میں گرتا ہے، فنا ہوتے ہوئے بھی سمندر کے دائرے، سطح اور روانی میں کچھ نہ کچھ اضافہ کر دیتا ہے، کسی عمل سے اگر اتنی جدت بروئے کار نہ آ سکے تو سمجھنا چاہیے کہ اس عمل میں کوئی امتیازی بات نہیں، دوسری بات یہ کہ حدود کی حد تک تو ہر ہیئت فن کا دائرہ متعین ہے اور اس میں کوئی تبدیلی معقول نہیں، مگر دائرے کی حد میں ایجاد و اختراع کی پوری گنجائش ہے، ورنہ ندرت، تازگی اور ارتقا کی حرکتوں سے محروم ہو کر ہیئت

فن جامد ہو جائے گی اور اس کے آئندہ امکانات ختم ہو جائیں گے۔ تیسری بات یہ کہ اسلوب کی قماش موقع کے اعتبار سے ہی ترتیب ہوتی ہے، جیسا مال ہوگا، ویسے آداب ویسی ہی نکلے گی۔ نکو فن کا ارتقا باب ادب کا ایک مسلم اصول ہے، بھر تحریر کا وصف محض فصاحت نہیں، اس سے زیادہ ملائمت کے ادبیت صرف قواعد کی جبر نہیں، اس کا اصلی جوہر نقوش ہیں

اختر اورینوی اُردو افسانہ نگاری میں ایک جینیس ہیں۔ البتہ جیسل اور منفرد۔ یہ ممکن نہیں تھا، نہ موزوں تھا، کہ وہ افسانہ نگاری کے عام گھریلو اور زرعی حدود میں سکڑ کر رہ جائیں۔ ابتدا میں دو تین مجموعوں تک بالعموم وہ ٹکسالی کی کھینچی ہوئی لکیروں کے اندر اپنے آپ کو سمیٹے رہے۔ چنانچہ اس دور کا تقریباً ہر افسانہ ہیئت کے اندرون سے تراشا ہوا اور ہر پہلو سے مکمل ہے، اپنی مناسبت سے معمول کے واقعات و احساسات بھی قصے بھی ظاہری ہیں لیکن جب اورینوی کا فن اپنی پوری بہار پر آتا ہے اور غنچہ کھل کر گل تر بن جاتا ہے تو عیاں ہوتا ہے کہ رنگ و نور کی ایک بالکل نئی اور انوکھی نمائش ابھری ہے۔ اورینوی آخر تک رہتے افسانہ نگار ہی ہیں، پورے داستان گو اور ناجرا سانہ، مگر وہ ساتھ ہی نہایت ممتاز طور پر "اورینوی" ہو جاتے ہیں۔ انہوں نے افسانہ نگاری کی قماش تو ڑی نہیں ہے، صرف اس میں چند ایجاد کا اضافہ کیا ہے۔ بالعموم افسانہ نگار "حکایت ہستی" کا

آغاز جنت میں رینگنے والے سانپ اور پھر ہابیل و قابیل
کی کشمکش سے کرتے ہیں، اور ختم اس لمحہ و کیفیت پر کر دیتے
ہیں جس سے وہ اپنے وجود میں دوچار ہیں، حالانکہ انسان کی
خودی کا حال یہ ہے کہ:

ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے — نہ حد اس کے پیچھے، نہ حد سامنے

یہ صحیح ہے کہ ہم نے اپنے وجود کی حکایت زمانوں سے سنی ہے،
ہمیں نہ ابتدا یاد ہے، نہ انتہا معلوم، لیکن انسانی و الٰہی علوم
نے ہمیں ازل کی بھی خبر دی ہے اور ابد کا بھی نقشہ بتا دیا ہے۔
لہذا اب ہماری داستان مکمل طور پر اسی وقت بیان کی جا سکتی
ہے جب افسانہ خواں ہماری تخلیق اور عاقبت دونوں کا شعور
رکھتا ہو۔ اردو افسانہ نگاری میں اختر اورینوی کا امتیاز سرگزشت
آدم کی بھی مکمل قصہ خوانی ہے۔ وہ کوشش کرتے ہیں کہ فرد کی شخصیت
اور سماج کی ہیئت کا کوئی پہلو ان کے لیے نظر انداز نہ ہو جائے اور
ان کے سامنے زندگی کا ہر واقعہ اور انسانیت کا ہر نمائندہ اپنی
پوری شکل میں آتا ہے، وہ حیات کے کسی ایک رُخ کا بھی مطالعہ
کرتے ہیں تو اس پر ہر جہت سے روشنی ڈال کر اس کی کلی اصلیت
کو گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں، اک جلوہ گزرا بھی ان
کے سامنے ایک جہانِ معانی کے دروازے کھول دیتا ہے۔
صرف پندرہ منٹ میں وہ پورے عرصۂ وجود کو طے کر لیتے ہیں۔
قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل دیکھ لینے کا بھی وہ ملکہ ہے جو

جو متعدد مراحل سے گزرتا ہوا کیجلیاں اور بال جبریل، اور سپنوں کے دیس میں، میں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ گیا ہے۔

بہر حال، بحیثیت افسانہ نگار اندر بنوی واقعات و حالات سے زیادہ اہمیت اشخاص و کردار کو دیتے ہیں۔ وہ بالعموم اپنے مطالعے کے لئے کسی اشرف المخلوقات کو چن لیتے ہیں، اس کے بعد جب موقع اس کے گرد ایک ماحول کھڑا کرکے، اس کے کوائف اور امکانات کا جائزہ لیتے اور تجزیہ کرتے ہیں۔ اس انداز کار کی دو وجہیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو وہی المیہ اور رزمیہ کی رفعت و شوکت جس کا اظہار شخصیتوں ہی کے پیچ و خم میں ممکن ہے، دوسرے غالباً کارگاہِ حیات میں کامیابی و ناکامی کے لئے انفرادی ذمہ داری کا شدید احساس: "کوئی بارکش حیات دوسرے کا بوجھ نہیں اٹھاتا" "ہر انسان کو وہی ملتا ہے، جس کی وہ کوشش کرتا ہے"۔ "ہر نفس کو اپنے کئے کا اچھا اور برا پھل جانا ہے"۔ "جو ایک ذرہ بھی نیکی کرے گا اس کو پائے گا، جو ایک ذرہ بھی بدی کرے گا اس کو پائے گا"۔ اندر بنوی کے شعور میں نیک و بد اور انفرادی عمل کے نتیجے میں جزا و سزا کا تصور پوری طرح جاگزیں ہے۔ اپنی شوخ گفتاری اور بعض اوقات فلسفیانہ موشگافیوں کے باوجود اندر بنوی اپنے خدا اور اس کے نظام کائنات سے شدید ذہنی وابستگی رکھتے ہیں۔ یہ وابستگی افسانہ نگاری میں کچھ اس طرح ظاہر ہوتی ہے کہ ہر کردار اپنے حالات میں

بنیلا رہنے کے باوجود اپنی صلاحیتوں اور حوصلوں کی داد دینا رہتا ہے، یہاں تک کہ کہانی کے تماشے پر اس کے مقدر کا اندازہ اس کے ذاتی جوہر یا کارگزاریوں سے ہی ہوتا ہے۔

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

کیچلیاں اور بال جبریل کا ہیرو بھی 'میں' ہے اور 'سینولا کے دیا میں' کا ہیرو بھی 'میں' ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ اول الذکر 'میں' انسان ہے اور ثانی الذکر کا 'میں' پرندہ ہے، گرچہ پرندہ اپنے افعال کے لیے کسی کو جواب دہ نہیں، جب کہ انسان ہے، پرندہ کا اپنا کوئی حشر اور آخرت نہیں، جب کہ انسان کا ہے ـــ بہرحال یہ بنیادی نقطہ انسان اور پرندہ دونوں میں مشترک ہے کہ وہ اپنا اپنا مستقل ذات وصفات اور شخصیت وکردار رکھتے ہیں، اور یہ کہ دونوں اپنے اپنے عمل میں لگے ہوئے ہیں۔ اسی عمل کی سطح دونوں کے درمیان خواہ کتنی ہی مختلف ہو مگر ہر ایک عمل کے اپنے اپنے اثرات ہیں: اب خدا تو اثرات کا حساب لے گا اور بنی آدم کو حساب دینا ہوگا۔ چنانچہ احتساب کی گراں باری ہر فرد کی زندگی کو نہایت گراں مایہ بنا دیتی ہے، ہر آدم اپنا ایک عالم ہے، اپنا ایک نظام شمسی ہے، اس کے اپنے سیارے وثابت اور یہ واقعہ ہیں، اپنی فضا اور سرحدیں ہیں۔ اور بنوی آدمی کے اس مقام سے باخبر ہیں، 'بانیسٹ'، کوٹلے والا سیکھ نمبردار،

شکور دادا، بوڑھی ماں، پاگل، جونیئر، مریض، بیسٹنے ٹوئیم کا فیقر، ایک معمولی سی لڑکی، پناہ گزیں —— یہ تو چند عنوان ہیں خاص کرداروں ہی کے، ان کے علاوہ بہت سی تیر خیالیاں ہیں۔ حضرت دل کے افسانے کی: ممتا، کواڑ کی اوٹ سے، آئینہ، بہت بے آبرو ہو کر، پندرہ منٹ، راحت محل میں، جینے کا سہارا، تسکین حسرت —— یہ سب منفرد کرداروں کے آئینے ہیں۔

اختر اورینوی کے ہم عصروں میں فن افسانہ کے تین بڑے امدر ہیں: کرشن چندر، منٹو، بیدی۔ چند مستثنیات کو چھوڑ کر، منٹو سے اورینوی کی کوئی مماثلت نہیں، نہ فن میں نہ فکر میں، دونوں قطبین پر واقع ہیں۔ بیدی سے خالص فنی سطح پر دو پہلوؤں سے اورینوی کا تقابل کیا جا سکتا ہے، جبکہ دونوں اپنی ہیئت کی تراش خراش چینی کے برتن کی طرح کرتے ہیں بلکہ زیادہ موزوں لفظوں میں، بلور سازی کرتے ہیں، لیکن یہ مشابہت تکنیک سے آگے نہیں بڑھتی، اورینوی اور بیدی کے موضوع و ماحول میں نمایاں فرق ہے، اس سے کچھ زیادہ فاصلہ دونوں کے احساسات میں ہے، دونوں کے ذہن یکسر مختلف ہیں، بیدی گھریلو اور بالعموم پنجاب کے گھریلو معاملات کے بھیدی ہیں، وہ اس حلقۂ زندگی کے ماہر ہیں، اور اسی مہارت پر قانع ہیں، چنانچہ اپنے خاص الخاص معاشرتی دائرے سے قدم باہر نہیں نکالتے، وہ اپنے مضبوط قلعے میں محفوظ و مامون رہنا پسند کرتے ہیں، بیرونی میدان کے طوفان کی زد پر

آنا گوارا نہیں کرتے، یہ ایک لحاظ سے بیدی کی بڑی خوبی ہے اور دوسرے لحاظ سے یہی خامی ہے، بیدی کا فن بہت بالیدہ ہے، مگر فکر نہایت محدود ہے، تجربہ قلیل، مطالعہ مختصر اور نگاہ پست ہے۔

(ب) صنف کے ہم عصروں میں اختر اورینوی کا پورا تقابل صرف کرشن چندر سے ممکن ہے۔ دونوں کے تجربات وسیع اور متنوع ہیں، دونوں تفکر کے عادی ہیں، دونوں کے طرز میں شعریت، [illegible] ہے، اور دونوں ہی افسانہ سے چیزے دگر کے طالب ہیں۔ یہ تو اتفاق کے نقطے ہوئے۔ مگر اختلاف کے نقطے بھی کم نہیں۔ کرشن چندر کپڑے اتار کر زندگی کی تہوں میں غوطے لگاتے ہیں، جب کہ اختر اورینوی نے سمندر کی گہرائیوں کو آبدوز میں بیٹھ کر ناپا ہے۔ کرشن چندر تمام تفکر کے باوصف فلسفے یا مذہب کی بلندیوں تک پرواز نہیں کر پاتے، اور اختر اورینوی کا تفکر ہی کسی نظریے یا فلسفے سے وابستہ ہے۔ شاید اسی فرق کا نتیجہ ہے کہ کرشن چندر معاشیات، نفسیات اور بہت ہوا تو سیاسیات سے زیادہ گہرائی میں جانے کی اہلیت نہیں رکھتے، انہیں سماجی زندگی کے صرف مسئلوں کا شعور حاصل ہے —— برخلاف اس کے، اختر اورینوی مابعد الطبیعات، عمرانیات اور سائنس، اخلاقیات اور الٰہیات تک کو کھنگالے ہوئے ہیں، انہیں انسانیت کی بنیادی قدروں کا عرفان بھی حاصل ہے۔

کرشن چندر کے راست مشاہدات گرچہ اوپندر ناتھ اشک ... بیدی سے زیادہ ہیں مگر ان کے علمی مطالعات اوپندر ناتھ اشک ... بیدی سے بہت کم ہیں۔ لہٰذا کرشن چندر کو حیاتِ انسانی کے ایک منظم کل کو پہنچنے کا وہ شعور میسر نہیں جو اوپندر ناتھ اشک ... بیدی کو حاصل ہے۔ اوپندر ناتھ اشک ... بیدی زندگی کے کائناتی نظام سے، کرشن چندر کے مقابلے میں زیادہ واقف ہیں۔

کہہ سکتے ہیں کہ جدید اردو افسانہ نگاری کی صفِ اول کے عناصرِ اربعہ کی ترتیب یوں ہونی چاہیے: کرشن چندر، منٹو، اوپندر ناتھ اشک ... بیدی، عباس۔

علی عباس حسینی کی افسانہ نگاری

اُردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں پریم چند ایک سنگِ میل
ہی نہیں، راہ نما کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے قدیم
داستانوں اور قصوں کو ختم کر کے مختصر افسانوں کی اصطلاحی
معنوں میں داغ بیل ڈالی۔ اس عبور کی وجہ سے ان کی کیفیت
ایک سنگم کی سی ہو گئی ہے، جہاں قدیم اور جدید کے دھارے
آ کر مل جاتے ہیں اور ایک گنگا جمنی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔
پریم چند کا اصل اجتہاد یہ ہے کہ انہوں نے افسانے کی ہیئت
بدل دی اور اسے ایک جدید حقیقت عطا کی، داستان کے طول
اور قصے کے تکلف کی جگہ ایک مختصر اور مناسب سانچہ ایجاد
کیا۔ اس سانچے میں ڈھالنے کے لیے تازہ تیا مواد بھی لائے،
انہوں نے فوق فطری اور مثالی کردار و واقعات کی بجائے طبعی
اور عملی کردار و واقعات پر زور دیا، اسی طرح انفرادی تجربات
کے مقابلے میں سماجی مسائل کو ترجیح دی۔ لیکن شاید ماضی سے
براہِ راست قربت کے سبب، وہ بنیادی سادگی، معصومیت

اور عمومیت باقی رہ گئی جو قدیم کہانیوں کی امتیازی خصوصیت تھی۔ یہ حقیقت ایک اعتبار سے پریم چند کی مضبوطی ہے اور یہی دوسرے اعتبار سے ان کی کمزوری بھی ہے۔ اور مضبوطی یا کمزوری، بہر حال یہ ایک قدرتی صورت حال ہے، اور غالباً ضروری اور مفید بھی۔ کیونکہ اگر ایسا نہیں ہوتا تو قدیم سے جدید کی طرف ارتقا میں وہ بے ساختگی اور لچک نہیں آتی جس کا ہونا ضروری تھا۔ بہر حال یہ خوشگوار گنگا جمنی کیفیت ایک پورے اسکول کی نمائندگی بن گئی، جس کو تاریخ ادب میں پریم چند اسکول کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ سدرشن اور اعظم کریوی کے ساتھ، علی عباس حسینی اسی اسکول کے ایک ممتاز فرد ہیں۔

فرق یہ ہے کہ سدرشن اور اعظم کریوی کے برخلاف، غالباً اپنے شخصی احوال کے سبب، علی عباس حسینی نے شہر کے رنگ و بو پر زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ لیکن یہ شہریت بہر حال پریم چند کے جوکھٹے کے اندر ہے، اس معنی میں کہ یہاں تمدن کا بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کا تجزیہ کرنے کی کوئی کوشش نہیں ہے، بلکہ نئی نئی شہری زندگی کے صرف تماشوں کو نقش بند کیا گیا ہے۔ اس طرح علی عباس حسینی دراصل پریم چند ہی کی اس مہم کی تکمیل کرتے نظر آتے ہیں جو ہندوستانی تہذیب اور اردو افسانے کی تاریخ نے ان کے سپرد کی تھی۔ جس وقت پریم چند نے لکھنا شروع کیا، اردو افسانے

کی تو ابتدا تھی ہی، ہندوستانی تمدن کی جدید ہیئت کا بھی آغاز ہی تھا۔ مغرب کی سائنسی ایجادات اور مشینی اختراعات اور ان سب کے نتیجے میں پیدا ہونے والے صنعتی نظام نے ہندوستان کی زمین میں جڑ پکڑنا شروع کیا تھا۔ اس صورت حال کا عکس دوسرے تہذیبی مظاہر کے ساتھ ادب پر بھی پڑنے لگا تھا۔ تازگی، حیرانی، تجسس اور تجربے کی ایک پر اسرار اور دلچسپ فضا گردوپیش پر طاری تھی۔ ہندوستان اپنے دیہاتوں اور کھیتوں کی سادگی اور شہروں اور اداروں کی نیرنگی کو چھوڑ کر بسوں، ریستوراں، پارکوں، ہوٹلوں، کارخانوں اور کالجوں کی بے رنگیوں اور تفریحوں کی طرف لپک رہا تھا۔ صدیوں کی اخلاقی قدریں فنا ہو رہی تھیں اور نت نئے مادی مسائل آنکھیں دکھا رہے تھے۔

اگرچہ یہ ہم چند اور ان کے ہمدردوں کو معاملے کی گہرائیوں کا کوئی واضح، مکمل اور منظم شعور نہیں تھا، مگر تنور میں رہنے کے سبب حالات کی آنچوں سے ان کے دماغ گرم تھے۔ اور لامحالہ یہ تپش اللہ کی تخلیقات میں بھی کسی نہ کسی درجے اور شکل میں منتقل ہو رہی تھی۔ ہم چند اسکول کی روح عصر کا نتیجہ اس قسم کا تھا جیسے کوئی شخص کافی دیر تک گراں خوابی کے بعد گردوپیش کے شور وغل سے چونک اٹھا ہو اور نیم خوابیدہ حالت میں آنکھیں ملتا ہوا نئی صبح کی کرنوں اور ان کی روشنی میں

جھلکنے والے مسافر کو دیدۂ حیرت سے دیکھ رہا ہو۔ یہی سوجھ بوجھ اور تجربہ کی گہرائی ذہنی کیفیت علی عباس حسینی کے ان افسانوں میں بھی ہے جن کا موضوع نئی شہری زندگی اور اس کے احساسات ہیں۔ افسانہ نگار کو حالات کی سنجیدگی کا پورا شعور نہیں اور ان کی مضحکہ خیزی میں اسے ایک لطف آتا ہے۔ مغرب و مشرق کی کشمکش سے تہذیب کی جو ایک نئی نمائش بن رہی ہے، اس کے حادثات میں علی عباس کے کردار کو طنز بنا دینے میں مزا ملتا ہے جو رتن ناتھ سرشار کے میاں آزاد کو بھی ملا کرتا تھا۔

شال کے ٹکڑے پر "تیج" ایک اینگلو انڈین لڑکی ہے، جو بس کے ایک سفر کے دوران ایک اینگلو انڈین لڑکے کے ساتھ بہت بے ڈھب طریقے پر وابستہ ہو جاتی ہے۔ "حسن گزار" میں ایک نوجوان ٹرین کے ایک سفر میں رات بھر ایک نامعلوم محبوبہ کے ساتھ گلچھرے اڑاتے نظر آتے ہیں، اور مشکلات شوہر یا تنہائی میں 'غیر' کی موجودگی کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں، پھر محبوبہ بھی ایسی شوخ و شنگ کہ نوجوان کے ساتھ خوش فعلیاں کرتے ہوئے غریب افسانہ نگار کے ساتھ بھی اشارے ہی اشارے میں چہلیں کرتی چلی جاتی ہے۔ "جمیلہ گھومتی" ایک میلے سے دوسرے میلے تک اپنے عاشقوں اور شوہروں میں اضافے پر اضافے کیے چلی جاتی ہے۔ "پہرے دار" میں ایک شوہر نامراد اپنی محبوبہ بیوی کے ساتھ محض ہو کر رہ گئے ہیں ، 33

بچوں اور گھر کی دیکھ بھال کرتے ہیں، جبکہ مخترمہ ایک درسگاہ
سے روزی کما کر لاتی ہیں۔ چنانچہ خاتون ان حضرت کے
ساتھ ویسا ہی برتاؤ کرتی ہیں جیسا کوئی شوہر اپنی بیوی کے
ساتھ کیا کرتا ہے۔ کچھ عرصے کے بعد حضرت کو اپنی مردانگی
کا احساس ہوتا ہے اور آپ لڑکیوں کی طرح چھپ کر افسانہ
نگاری شروع کر دیتے ہیں، اور روپے پیسے کے معاملے میں
نہ صرف خود کفیل ہو جاتے ہیں بلکہ اچھا خاصہ سرمایہ جمع کر لیتے ہیں،
ایک روز اس آنکھ مچولی کا انکشاف بڑے ڈرامائی انداز میں
ہو جاتا ہے۔ 'دلی عہد بہادر'، تھیٹر کے ایک ایکٹر پر اس کو
کوئی بری چال سمجھ کر عاشق ہو جاتے ہیں، فراق کے صدمے سہتے
ہیں، مصاحبوں کو چہ میگوئیوں کا موقع دیتے ہیں، یہاں تک
کہ گرہ سے ایک بڑی رقم بھی گنوا بیٹھتے ہیں، تب کھلتا ہے کہ
معاملہ کچھ اور ہے۔ "کلی" کا حقیقی سالی پر عاشق ہو جاتا ہے اور
بالآخر بیوی کا شوہر اس کو پا لیتا ہے، مگر پا لینے پر معلوم ہوتا ہے
کہ کلی پہلے ہی پھول بن چکی ہے۔

علی عباس کی افسانہ نگاری کی اس روش سے منسلک ایک
دوسری لہر بھی ہے۔ ایک طرف تو وہ نئے تمدن کی مضحکہ خیز نوبا
کے پُر لطف خاکے کھینچتے ہیں اور دوسری طرف پرانی تہذیب کے
زوال آمادہ پہلوؤں کا مذاق اڑاتے ہیں۔ خصوصیت سے
ساتھ مذہبی زہد کے پردے میں جنسی آلودگیوں کا سراغ وہ اسی

طرح سے لگانے ہیں، جیسے ان کے زمانے کے 'ترقی پسند'۔
اس سراغ رسانی کے محرکات کچھ تو مذہبی فرقہ پرستی اور
متعصبانہ پستی کے دھارے ہوں گے، مگر بنیادی جذبہ وہ
آزاد اور بے باکانہ تکلّف سے جو تہذیب نو کے مظاہر کی تصویر کشی
میں پایا جاتا تھا۔ "پیاسا" کا ہیرو ایک نوجوان عالم دین ہے
جس کی تربیت نہایت سخت اور خشک ماحول میں ہوئی ہے،
جہاں جنس اور اس سے وابستہ جذبات شجر ممنوعہ ہیں۔
لیکن فطرت اپنے مطالبے متواتر کرتی رہتی ہے۔ چنانچہ غریب عالم
کلکتے پہنچ کر جب ایک عورت سے دوچار ہوتا ہے تو پہلے ہی
قریب پر نظر اس کی حنائی انگلیاں دیکھ کر اور سریلی آواز سن کر،
پردے کے باوجود اپنے سے باہر ہو جاتا ہے اور جارحانہ
دست درازی شروع کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں بالآخر اسے
جیل کی ہوا کھانی پڑتی ہے۔ "عمل خیر" میں ایک پیشے ایسے
مذہب اپنی معتقد دو دولتمند بہنوں کو فریضہ حج کی ادائیگی
پر اکسا کر ان کا عقد اپنے بالغ بیٹوں سے کر دیتے ہیں۔ اس طرح اس بہانے
مولوی صاحب ان بہنوں کے خسر اور محرم ہو جائیں گے اور پھر
وہ بہنیں محرم کے ساتھ حج کر سکیں گی، کیونکہ ان عورتوں کا کوئی
محرم ایسا نہیں تھا جو انہیں حج کے لئے لے جاتا اور حج بغیر محرم کے
عورتوں کے لیے ممکن نہیں، جب کہ دولت مندی کے سبب
حج ان پر فرض ہو چکا تھا جس کی عدم ادائیگی گناہ کا باعث

کو بھی دشوار بنا رہی تھیں۔ "وکیل اور منشی" "میخانہ" اور "کفن" ان ہی حالات کی عکاسی کرتے ہیں۔

معاصر حالات کے سطحی مطالعے کی اس عام صورت سے مستثنیٰ علی عباس کے بعض افسانے ایسے بھی ہیں جن میں زمانے کے احوال و واقعات کا گہرا مطالعہ کیا گیا ہے، مسائل کی تہ میں پڑی ہوئی قدروں کو کھود نکالا گیا ہے، انفرادی حادثوں کے پیچھے وسیع سماجی پس منظر کو دریافت کر لیا گیا ہے۔ ساتھ ہی ان اسباب و عوامل کا بھی سراغ لگایا گیا ہے، جنہیں فتنے کی جڑ کہا جا سکتا ہے۔ ان مطالعات میں افسانہ نگار کا انداز بڑا تیکھا ہے۔ اس کا سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ جن معاملات کی پردہ دری وہ کرنی چاہتا ہے وہ اس کے جذبات کو مجروح کرنے والے ہیں۔ فنکار اپنا ایک اجتماعی ضمیر رکھتا ہے۔ اس کا ذہن چند قیمتی اخلاقیات سے وابستہ ہے۔ ان اخلاقیات پر مبنی ایک خاص نظامِ معاشرت کو وہ پسند کرتا ہے۔ چنانچہ جب اس کے گرد و پیش ایسے حالات کا ہجوم ہونے لگتا ہے جن کی زد اس کے پسندیدہ نظامِ معاشرت پر پڑتی ہے، تو وہ جھنجھلا اٹھتا ہے، مگر فن کی حدود میں وہ جھاگ نہیں اُبال سکتا۔ لہٰذا اپنے جذبات کو وہ طنز کے کاری نشتر میں ملفوف کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علی عباس کے ان گہرے سماجی مطالعات میں تہذیبِ مغرب پر سخت زہر خند پایا جاتا ہے، اس لئے کہ اس تہذیب کی

ہوتی، حالانکہ مولوی صاحب کی اصل نیت اس عمل کے ذریعے ان عورتوں کی دولت پر قبضہ کرنا تھا۔ چنانچہ بھرم اسوقت کھل گیا جب عین موقعہ پر عین موقعہ پر غزنوی عورتوں کا وارث پہنچ گیا، اور اس نے بندوق کی نوک پر مولوی صاحب کو مجبور کیا کہ جس طرح انہوں نے اس کی بچیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کا عقد پڑھایا ہے اسی طرح انہیں طلاق بھی اسی مجلس میں دے ڈالیں۔ "خالی گودر" کی ہیروئن اولاد کے لئے کاشی کا سفر کرنے جارہی ہے۔ اس نے اپنے ساہو کار بوڑھے شوہر پر یہ ظاہر کیا ہے کہ وہ دیوتا کی آشیرواد لینے جارہی ہے، حالانکہ درحقیقت اس نے اپنے ملازمہ کے نوجوان بھائی کو رفیق سفر صرف اس لئے بنایا ہے کہ پردیس کی خلوتوں اور شوہر کی غیر موجودگی میں اس نوجوان کے ساتھ اپنے جوان جذبات کی تسکین کرے۔

اسی طرح علی عباس زمانے کی ایک اور دور کی بھی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کا دور اجتماعی تحریکات کی ابتدا کا دور ہے ——— "انقلاب زندہ باد" کے نعرے فضا میں گونجنے تو نہیں لگے تھے، مگر لوگوں کے شعور میں سرمایہ داری کے خلاف نفرت ابھرنے لگی تھی۔ سیاست ایک پیشے کے طور پر ابھر رہی تھی۔ سرمایہ اور محنت کی کشمکش کا احساس بڑھ رہا تھا۔ انتظامیہ کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیاں عوام کے لئے معمولی معمولی چیزوں کے حصول

بلا خبر جارحیت تہذیب مشرق کے ان آداب و روایات کو پامال کئے دے رہی تھی جو فن کار کو بہت عزیز ہیں، مگر اس جبت کے باوجود ایک طرف تو وہ ذہنی طور پر اپنے آپ کو اس قابل نہیں پاتا کہ حملہ آور تہذیب کے ناموزوں دلائل سے نپٹ کر اسکے مقابل اپنی تہذیب کی برتری فکری طور پر ثابت کر سکے، اور دوسری جانب وہ حملہ آور تہذیب کے جابرانہ اقتدار اور لاتعداد مادی وسائل کے سامنے خود کو مجبور و بے بس محسوس کرتا ہے، نتیجتاً وہ اپنے سینے میں دبی ہوئی چنگاریوں کو ایک زہریلے تبسم میں ڈھال دیتا ہے جس سے نہ صرف اس کی تسکین ہوتی ہے، بلکہ فی الواقع ناپسندیدہ تہذیب اپنے تمام آلات و اسلحہ کے باوجود معرض تمسخر میں پڑ جاتی ہے اور کم از کم اخلاقی طور پر بالکل بے وقعت نظر آنے لگتی ہے۔ یہ بات علی عباس حسینی کی فنی کامیابی کی دلیل ہے۔

اس سلسلے میں ان کا سب سے عظیم افسانہ "طمانچہ" ہے۔ اس کہانی میں ایک ڈاکٹر اپنی لڑکی کی تعلیم و تربیت کا ذمہ پورا پورا کا پورا اپنی بیوی کو دے دیا ہے۔ ڈاکٹر خود ایک دیندار آدمی ہے اور مقابل صنفوں کے ارتباط میں قدیم مشرقی اخلاق کا پاس دار ہے، مگر اس کی بیوی جدت پسند ہے اور لڑکی کی تعلیم و تربیت نئے مغربی انداز پر کرتی ہے۔ لڑکی بلوغ کے بعد پر پرزے نکالتی ہے۔ نئی آزاد تعلیم اور بے قید تربیت رنگ

لاتی ہے، وہ آزادانہ اور بے حجابانہ دوسرے لڑکوں سے ملنے جلنے اور ان کے ساتھ سیر و تفریح کرنے لگتی ہے۔ وہ حیا اور عصمت کو ایک فرسودہ چیز سمجھتی ہے، اس کے نزدیک جنس ایک حیوانی جذبہ ہے، یہاں تک کہ ماں باپ کے انسانی رشتے کی بھی وہ قائل نہیں، اس کے خیال میں اس کی تعلیم و تربیت کر کے والدین نے اس پر کوئی احسان نہیں کیا، بلکہ اپنی ہوس کا کفارہ ادا کیا ہے۔ باپ اپنے تساہل اور ماں اپنی مشغولی کا یہ نتیجہ دیکھ کر دنگ ہیں۔ لڑکی ماں کے قابو سے تو بالکل باہر ہو چکی ہے، اور اسے تو جاہل اور پس ماندہ سمجھتی ہے۔ باپ لڑکی کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک روز اسی فہمائش اور تنبیہ سے چڑ کر صاحبزادی اماں جان کے منہ پر ایک زبردست طمانچہ رسید کر دیتی ہیں۔ اس واقعے کے بعد باپ بیٹی کو گھر سے نکال دیتا ہے۔ صاحبزادی کہیں دور جا کر ایک ہسپتال میں ملازمت کر لیتی ہیں۔ کچھ دنوں کے بعد وہ اماں جان کو ایک خط میں اطلاع دیتی ہیں کہ وہ ایک مرد کے فریب میں آ کر ایک ہونہار صاحبزادے کی والدہ بن گئی ہیں اور درخواست کرتی ہیں کہ اماں جان بنفس نفیس تشریف لا کر بالک کی پرورش کریں تاکہ صاحبزادی کا بوجھ ہلکا ہو۔ اماں جان ماضی کی باتوں کو بھول کر جوش مادری میں جانے کے لیے تیار ہو جاتی ہیں، مگر باپ روکتا ہے کہ اب وہ ایک آبرو باختہ لڑکی سے کوئی رابطہ رکھنا گوارا نہیں کر سکتا۔ لیکن

اماں جان اپنی ہٹ پر قائم رہتی ہیں، ڈاکٹر تنبیہ کرتا ہے کہ اگر وہ چلی گئیں تو آئندہ وہ انہیں اپنے گھر پر نہیں چڑھنے دے گا۔ محترمہ بپھر جاتی ہیں اور شوہر کو اس کی پسماندہ خیالی پر لعنت ملامت کرتی ہوئی بھرا ہوا پرس اس کی ناک پر دے مارتی ہیں اور روانہ ہو جاتی ہیں۔ اس طرح ماں اور باپ دونوں کے منہ پر طمانچہ لگ جاتا ہے اور وہ اپنی اپنی غفلت یا حرکت کا خمیازہ بھگت لیتے ہیں۔ افسانے سے ایک سنگین سبق یہ بھی حاصل ہوتا ہے کہ بیبیوں کے رخ پر سے جو پردہ اٹھا ہے وہ دراصل جا کر مردوں کی عقل پر پڑ گیا ہے، اس طرح صورت حال کی حقیقی ذمہ داری اس تماشے میں مرد کی غیر ذمہ دارانہ روش پر ہی آتی ہے۔

کچھ اسی قسم کی کہانی "بدلہ" ہے۔ ایک انگریز عورت رات گئے ایک اسٹیشن کے سیکنڈ کلاس ویٹنگ روم میں داخل ہو جاتی ہے۔ وہاں ایک ہندوستانی مرد پہلے سے لیٹا ہوا ہے۔ سردی کی رات ہے۔ عورت بے محابا مرد کا لحاف الٹ دیتی ہے۔ وہ بیچارا گھبرا کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ اس کے بعد عورت کی ضرورت سمجھ کر اپنے سامان سے کچھ گرم کپڑے نکال کر انگریزن کے لئے بھی ایک آرام دہ بستر الگ تیار کر دیتا ہے۔ اگلی صبح جب ہندوستانی اپنی منزل کی جانب روانہ ہوتا ہے تو انگریزن بھی اس کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے شہر میں پہنچ کر ایک ڈاک بنگلے میں قیام کرتے ہیں۔

اس قیام کے دوران انگریزن اپنے آپ کو ہندوستانی کے سپرد کر دیتی ہے۔ اس طرح دونوں مل کر کئی راتیں عیش میں گزارتے ہیں۔ جاتے جاتے انگریزن ہندوستانی کے اصرار پر بتاتی ہو کہ وہ ایک بڑے انگریز افسر کی بیوی ہے، اس اسٹیشن پر جب وہ تنہا اور بلے سرو سامان ویٹنگ روم میں داخل ہوئی تھی۔ اس کا شوہر ایک معمولی سی بات پر بگڑ کر اسے تنہا چھوڑ گیا تھا اور سارا سامان بھی ساتھ لیتا گیا تھا۔ اس بات کی ذرا پروا نہ کی تھی کہ اس شدید سردی میں اس بیچاری کا کیا حال ہوگا۔ چنانچہ اس نے اپنے شوہر کی بے مروتی کا بدلہ اس طرح سے لیا کہ اپنے آپ کو کئی راتوں کے لئے غیر مرد کے سپرد کر دیا۔ یہ ہے نقشہ اس خاندانی نظام کا جو یورپ کے بے دین تمدن نے برپا کیا ہے۔

یہ تلخ فکری مطالعے علی عباس حسینی کے عام فنی کردار میں استثنیات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا عام انداز بہرحال ایک ایسے زندہ دل داستان گو کا ہے جو دوسروں کی تفریح طبع کا سامان کر کے خود بھی خوش وقت ہوتا ہے۔ الف لیلہ کی شہرزاد کی طرح وہ دیس دیس کی کہانیاں سناتا ہے، بھانت بھانت کی زندگیوں کا نقشہ اتارتا ہے، نوع بہ نوع واقعات کی تصویر کھینچتا ہے، زندگی کی نت نئی اداؤں کا عکس پیش کرتا ہے، سماج کے رنگا رنگ نمونے سامنے لاتا ہے (گرچہ یہ سارا تنوع بالعموم شہری زندگی کی حد بندی) اس ساری داستان سرائی کا مقصود اس کے سوا کچھ نہیں کہ پڑھنے

ضرور پیدا ہو جاتا ہے، گو یہ سنوارا نہیں آتا ہو۔ اس طرح علی عباس حسینی کی نثر سپاٹ اور پھیکی نہیں، اس میں ایک ابھار اور رنگ ہے۔ بہر حال، اس میں عمومیت اتنی غالب ہے کہ افسانہ نگار کا کوئی انفرادی اسلوب نہیں بن پاتا۔

علی عباس کی تکنیک میں کبھی کوئی پیچیدگی اور انفرادیت نہیں۔ ان کے پلاٹ کا ارتقا بالکل سیدھی لکیر میں ہوتا ہے۔ اس مستقیم ارتقا میں بڑا سلیقہ پایا جاتا ہے، واقعات ایک سبک خرام نہر کی طرح سکون سے بہتے ہوئے اپنی منزل تک پہنچ جاتے ہیں۔ اس سلیقے میں کسی فن کاری کا کبھی احساس نہیں ہوتا، معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی داستان گو بے تکلفی اور روانی سے اپنی روداد سناتا چلا جا رہا ہے۔ لیکن عام طور پر پلاٹ میں اس سادگی کے باوجود اختتام پر کچھ سی ڈرامائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ "ملاقات" کے بالکل آخر میں کھلتا ہے کہ اماں جان بیٹی کی آزاد خیالیوں اور آوارہ گردیوں پر بظاہر خفا ہونے کے باوجود درحقیقت ان باتوں کو دل سے پسند کرتی تھیں۔ "بدلہ" کے بھی آخر ہی میں معلوم ہوتا ہے کہ انگریز لڑکی نے اپنے ایک ستم رسانی کے سپرد اپنے خاوند کے اس کی بے مروتی کا بدلہ لینے کے لئے کیا ہے۔ کلی کا ہیرو بالکل خاتمے پر دریافت کرتا ہے کہ وہ پہلے ہی جنگ جیت چکا ہے۔ "ولی عہد بہادر" اور "بہرے دل" میں بھی انکشافِ اسرار کی یہی کیفیت ہے۔ یہ بات بحث طلب ہے کہ

والا تھوڑی دیر کے لئے اپنی روزمرہ کی فکروں سے آزاد ہو کر عالم خیال میں، اکثر اپنے سے مختلف اور کبھی کبھی اپنے ہی جیسے انسانوں کے متعلق دلچسپ واقعات کی روداد سنے لطف اندوز ہو اور زندگی کی بوقلمونی کا احساس کر کے اپنے ذہن کو ذرا تازہ کر لے۔ بجائے خود یہ بھی ایک کارنامہ ہے اور یہ فنی حد تک افسانہ نگاری کا ایک معیار بھی ہے، گرچہ بالعموم یہ ایک اوسط معیار ہے۔ علی عباس حسینی بحیثیت مجموعی اچھے قسم کے افسانہ نگار ہیں۔

علی عباس حسینی کا اسلوب اور تکنیک ان کے مواد اور انداز کے مناسب ہیں۔ ان کی نثر میں سادگی کی ساری خوبیاں موجود ہیں۔ وہ سیدھے سادے لیکن چست اور رواں انداز میں اپنے ماجرا کو بیان کرتے ہیں۔ ان کے یہاں نقش کاری، یہاں تک کہ سادہ بیانی کی بھی کوئی کوشش محسوس نہیں ہوتی۔ وہ بالکل فطری اور بے ساختہ انداز میں قصہ بیان کرتے چلے جاتے ہیں، روزمرہ، محاورے، ضرب الامثال اور کہاوتیں سب اس بیان کے لپیٹ میں خود بخود آتے چلے جاتے ہیں، یہاں تک کہ تشبیہیں اور استعارے بھی عبارت میں برجستہ داخل ہو جاتے ہیں، اس لئے کہ یہ نقش سازی کی عمومی کوششوں سے لئے گئے نہیں ہیں۔ ان میں کوئی علمی حوالہ یا تخیل کی پرواز نہیں ہوتی۔ بس آس پاس کی موٹی موٹی باتوں کو بطور مثال لے لیا جاتا ہے۔ اسی سے باتوں میں تیکھا پن

پلاٹ کے عروج میں یہ ڈرامائیت پلاٹ ہی کے فطری ارتقا کا نقطۂ آخر اور اس طرح اس کا ایک ناگزیر اور لازمی جزو ہے یا یہ صرف فنی چابکدستی کا مظاہرہ ہے تاکہ ماجرا میں تیکھا پن پیدا کر کے کہانی کو زیادہ دلچسپ اور پر اثر بنایا جائے۔ میرے خیال میں وہ افسانے جن میں افسانہ نگار حالات کو ایک نیا موڑ دے کر اپنے کسی مقصد کو قاری کے ذہن میں اتارنا چاہتا ہے۔ ان میں یہ ڈرامائیت پلاٹ کا ایک قدرتی عنصر ہے اور دراصل اتنی ڈرامائی نہیں ہوتی جتنی بظاہر معلوم ہوتی ہے۔ اس کے لئے افسانہ نگار قاری کے ذہن کو آہستہ آہستہ، اشارے اشارے پہلے ہی سے تیار کرتا ہے، یہاں تک کہ نقطۂ عروج پر حقیقت واقعہ اندر سے ابھر کر ایک جھٹکے کے ساتھ سامنے آجاتی ہے اور قاری کے ذہن پر بجلی سی کوند جاتی ہے۔ مثال کے طور پر شوہر کے منہ پر بیوی کے "طمانچہ" کا اشارہ افسانے کے شروع ہی میں اس وقت دیا گیا تھا جب بیوی کی جمال پسندی اور شوہر کی سہل انگاری کو بیان کیا گیا تھا، پھر کہانی کے دوران یہ لہر زیر زمین چلی گئی اور وہاں اندر ہی اندر آتش فشاں بناتی رہی، یہاں تک کہ ایک دم لاوا پھوٹ پڑا اور چنگاری میاں کے دامن کو جلا گئی۔ ممکن ہے شوہر نامدار کو یہ حملہ غیر متوقع معلوم ہوا ہو اور شاید بعض قاریوں کو بھی کچھ کھٹکا ہو مگر دراصل یہ تو ایک فطری نتیجہ تھا اس تنظیم خاندان کا جس کی

جھوٹ شوہر نے بیوی اور بیٹی کو دے رکھی تھی۔ اس لئے افسانے کا یہ عروج صدمے کا باعث ہو تو ہو، حیرانی کا باعث نہیں۔

عروج میں اس ڈرامائیت سے قطع نظر، تکنیک کے دوسرے عناصر حسب معمول سیدھے سادے ہیں۔ چنانچہ موضوع کے ارتقا میں کوئی کشمکش مشکل پائی جاتی ہے، موافق و مخالف عوامل کی آویزش کا گویا فقدان ہے، قصہ جب چلتا ہے تو کوئی رکاوٹ اس کے پُرسکوت بہاؤ میں حائل نہیں ہوتی ہے اور اگر کبھی کوئی چیز درمیان آ بھی گئی تو وہ چٹان نہیں بنتی بلکہ تنکوں کی طرح دھارے کی سطح پر بہتی رہتی ہے، جیسے برائے تفریح آب رواں میں ایک کنکری ڈال دی گئی ہو، کچھ بلبلے اُٹھے ہوں اور پھر سطح برابر ہو گئی۔ یہ شاید یہی سبب ہے کہ علی عباس کے افسانوں میں کردار و عمل کا فقدان ہے، دلچسپ اور بارنگ کہانیاں تو کئی ایک ہیں مگر نمایاں اور متاثر کن کردار کوئی نہیں، اس لئے کہ کردار بغیر کشمکش اور نشیب و فراز کے پیدا نہیں ہوتا۔ اس کی تربیت کے لئے الجھنیں اور کٹھنائیاں ضروری ہیں، اور علی عباس حسینی کے پلاٹ ان باتوں سے خالی ہیں۔

یہ تو علی عباس حسینی کے فن پر ایک اصولی اور تنقیدی تبصرہ ہوا۔ اس سے قطع نظر، موصوف کا اردو افسانے میں ایک تاریخی مقام بھی ہے۔ ایک تو بجائے خود یہی بات ایک تاریخی حیثیت رکھتی ہے کہ علی عباس پریم چند کے اولین پیرووں میں ایک اور دوسرے

وقت میں افسانے کی مختصر قماش کو استقلال کے ساتھ
ترقی دینا، ساتھ ہی گرد و پیش کے حقیقی احوال پر توجہ کو
مرکوز رکھنا علی عباس حسینی کے فن کو اردو افسانے کی تاریخ
میں ایک محفوظ جگہ دلانے کے لئے کافی ہے۔

سے زیادہ نمایاں ہیں۔ انہوں نے پریم چند کے مشن کے ایک پہلو کی تکمیل کی۔ اور اسی طرح بحیثیت مجموعی اُردو ادب میں مختصر افسانے کی روایت کو راسخ کیا۔ اسی سے منسلک ان کا اپنا انفرادی کارنامہ بھی ہے، وہ پریم چند کے تابع محض نہیں، انہوں نے محض گرد کے موضوعات کو گردوپیش کی زبان میں دُہرا نہیں دیا ہے بلکہ پریم چند کے دائرے میں انہوں نے اپنی ایک الگ پگڈنڈی بنائی ہے اور اس لکیر پر اپنے قدموں سے چل کر دور تک گئے ہیں۔ یہاں تک کہ اس میں ایک حد تک خصوصیت حاصل کرلی ہے، اگرچہ یہ خصوصیت اس تاریخی دائرے کے اندر ہے جس سے باہر اور جس سے جدا علی عباس کا کوئی فنی وجود متصور نہیں۔ بہرحال، دونوں حیثیتوں سے علی عباس کی افسانہ نگاری اردو ادب میں ایک تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس تاریخی اہمیت کا احساس اور بڑھ جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند کے کامیاب اور نمونہ فن اجتہاد کے باوجود اس دور میں نیاز فتح پوری اور ان کے ہم صفیر اردو افسانے کو ایک نئے ڈھنگ سے رجب علی اور میر امن کی قدیم داستانی فضاؤں کی طرف کھینچ رہے تھے۔ یہاں تک کہ مجنوں گورکھپوری جیسے فن آگاہ اساتذہ بھی مختصر افسانے کو بار بار داستان کی طرف موڑ رہے تھے۔ سجاد حیدر یلدرم بھی اپنے مختصر سانچے کے باوجود خیالستان سے آگے قدم نہیں بڑھا پاتے تھے۔ ایسے

مانوس سہسرامی کا تغزل

کوہسار کے دامن میں کھڑے ہو کر یا اس سے کچھ دور ہٹ کر نگاہ ڈالیں تو ایک بڑا ہی حسین منظر دکھائی پڑتا ہے، ہر طرف پھیلتی اور آسمان سے باتیں کرتی ہوئی بلندیوں کا ایک حسین سلسلہ نظر آتا ہے لیکن اگر کبھی اتفاق کوہ پیمائی کا ہو جائے اور چٹانوں پر قدم رکھنا پڑے تو نشیب اور فراز، گھماؤ اور کٹاؤ کی ایک دنیا آباد نظر آتی ہے۔ کہیں آبشار اور چشمے ہیں تو کہیں اندھیرے غاروں کے پھٹے ہوئے جبڑے، کہیں شاداب جھاڑیوں کی ہریالی تو کہیں کنکروں اور پتھروں سے پٹا ہوا چٹیل میدان۔ در اصل، یہ ایک ہی حقیقت کے دو چہرے ہیں۔ کوہسار کا پہلا جلوہ اس کے مجموعی حسن اور جمال کلی کی نشان دہی کرتا ہے اور دوسرا تجربہ اس کے اجزا اور عناصر کی تفصیلات کا ایک تجزیاتی نقشہ پیش کرتا ہے۔ یہ دونوں رخ اپنی اپنی جگہ درست اور ایک دوسرے کے معاون ہیں، بشرطیکہ ان کو ایک ہمہ گیر معیار سے دیکھا جائے۔